

<http://lucl.kiev.ua/>

Исторія искусства

всѣхъ времянь и народовъ.

Профессора **К. Вёрмана,**

Директора Дрезденской Галлерей.

Томъ третій.

Переводъ съ нѣмецкаго

П. С. Раевского, В. Н. Ракинта и М. А. Энгельгардта

подъ редакціей

Д. В. Айналова,

Проф. Императорскаго С.-Петербургскаго Университета.

Съ 328 иллюстраціями въ текстъ, 12 хромолитографіями и 46 автотипіями.



С.-Петербургъ.

Книгоиздательское Товарищество „Просвѣщеніе“
Забалканскій пр., соб. д. № 75.

и/з

и/а

325-897

http://luch.kiev.ua/

МЕТОДИ ВСКЛУЧЕНА

МЕТОДИ ВСКЛУЧЕНА

МЕТОДИ ВСКЛУЧЕНА



<http://lib.kiev.ua/>

Предисловіе.

Предлагаемый третій и послѣдній томъ „Исторіи искусства всѣхъ временъ и народовъ“ обработанъ по тѣмъ же основнымъ принципамъ, что и первые два ранѣе вышедшіе тома. Изъ содержанія и этого заключительнаго тома видно, что исторія искусства послѣднихъ четырехъ вѣковъ зависѣла отъ индивидуальностей художниковъ въ большей или болѣе замѣтной степени, чѣмъ въ древнія времена. Здѣсь именно я долженъ сдѣлать нѣкоторыя поясненія по этому поводу. Лѣтъ двадцать тому назадъ, когда я приступилъ къ составленію этого труда, часто стали противопоставлять исторіи искусства исторію художниковъ и гораздо рѣзче, чѣмъ это дѣлалось до тѣхъ поръ и чѣмъ это, по моему мнѣнію, желательно. Съ одной стороны, предполагали, что исторія искусства должна изображать біологическое развитіе формъ и красокъ искусства, по возможности, независимо отъ исторіи художниковъ, и на послѣднихъ, какъ и на ихъ произведенія, слѣдуетъ ссылаться лишь въ видѣ примѣровъ. Съ другой же стороны, указывали на то, что только великіе художники намѣтили исторіи искусства ея пути, и именно поэтому каждый трудъ по исторіи искусства долженъ исходить изъ исторіи вождей-художниковъ. Въ корнѣ этого спора лежитъ отчасти основное различіе двухъ міровоззрѣній. Если признать, что всѣ земныя дѣла, обстоятельства и соотношенія развиваются сами собою, и что люди являются лишь исполнителями этого развитія противъ своей воли, то, конечно, историческое произведеніе будетъ иначе написано, чѣмъ въ томъ случаѣ, когда предполагаютъ, что личный человѣческій духъ со свободной волей — даже если онъ и управляется Высшею Волею — указываетъ исторіи развитія человѣчества ея пути. Мнѣ кажется, нѣтъ нужды въ такомъ рѣзкомъ противопоставленіи. Оба метода составленія исторіи, при одинаково добросовѣстномъ изслѣдованіи причинъ и слѣдствій, приводятъ въ обоихъ случаяхъ къ одному и тому же результату и изображаютъ одну общую картину, разсматриваемую, правда, съ различныхъ точекъ зрѣнія.

И я склоненъ видѣть въ исторіи развитія человѣческаго генія часть естественнаго развитія, которое совершается по внутренней необходимости вполне закономерно. И я увѣренъ въ томъ, что переходъ отъ

возрожденія къ барокко, напримѣръ, имѣлъ бы мѣсто даже и въ томъ случаѣ, если бы Микель-Анджело умеръ еще ребенкомъ; или что возвратъ отъ стила рококо къ классицизму произошелъ бы и въ томъ случаѣ, если бы такіе изслѣдователи и художники, какъ Кайлюсъ, Винкельманъ, Канова и Торвальдсенъ совсѣмъ не родились; или что солнце явилось бы въ „живописи свободнаго воздуха“, какъ черта современности, и безъ Мане и Монэ.

Хотя я достаточно часто указывалъ на то, что всѣ техническіе успѣхи пробили бы себѣ путь своевременно и независимо другъ отъ друга, тѣмъ не менѣе это нисколько не мѣшаетъ тому, чтобы представить увлекательную картину успѣховъ дѣятельности художниковъ, носителей этихъ успѣховъ, и вразумительно описать ее. На внѣшній стороны жизни художниковъ исторія искусства, написанная въ такомъ духѣ, будетъ ссылаться лишь въ исключительныхъ случаяхъ; во внутреннемъ же мірѣ художника и въ тѣхъ вліяніяхъ, подѣ которыми проходило его развитіе, она будетъ искать для своего изложенія главную часть матеріала историческаго развитія. Поэтому и я предполагалъ, что исторію искусства послѣднихъ четырехъ столѣтій слѣдуетъ, по крайней мѣрѣ, для цѣлей этой книги, связать съ исторіей развитія важнѣйшихъ художниковъ, такъ какъ вопросы, касающіеся ихъ личности, крайне рѣдко вызываютъ сомнѣнія.

Этимъ нисколько не оспаривается, что исторія искусства, которая исходитъ больше изъ художественныхъ произведеній, чѣмъ отъ опредѣленныхъ художниковъ, не только возможна, но и полезна, и изъ-за частаго измѣненія точекъ зрѣнія людей она можетъ быть очень поучительна. Достаточно упомянуть, напримѣръ, о сочиненіи Г. А. Шмида „О сѣверно-германскомъ искусствѣ во времена Максимилиана“, которое я уже не могъ использовать въ содержаніи этого тома. Едва ли кто-нибудь будетъ болѣе привѣтствовать, чѣмъ я, появленіе исторіи искусства, написанной по этому или подобному методу. Но не все примѣнимо для каждой цѣли! Исторіи искусства, написанныя по обоимъ методамъ — хотя оба метода, какъ уже было указано, ведутъ при вѣрномъ направленіи мыслей къ одному и тому же результату — должны стоять рядомъ другъ съ другомъ.

Чѣмъ болѣе исторія искусства приближается къ современности, тѣмъ шире является кругъ художниковъ и ихъ произведеній, съ которыми ей приходится имѣть дѣло, тѣмъ осторожнѣе она должна производить выборъ художниковъ и произведеній, которыя она освѣщаетъ. Чѣмъ описаніе ближе касается современности, тѣмъ труднѣе быть объективнымъ. Немыслимо, чтобы историко-художественное опредѣленіе, касающееся современности, могло удовлетворить всѣхъ читателей. Поэтому каждый авторъ долженъ взывать о снисхожденіи къ своему личному пониманію и ожидать упрека въ томъ, что онъ отдалъ предпочтеніе тѣмъ художникамъ и произведеніямъ, которые ближе его кругозору.

Это обстоятельство не должно, однако, освобождать писателя отъ обязанности излагать современную исторію искусства, по возможности, точно.

Изъ-за многочисленности произведеній искусства, хранящихся за послѣдніе четыре вѣка въ нашихъ музеяхъ, необходимо было, для экономіи мѣста и облегченія текста, установить въ настоящемъ трудѣ сокращенное наименованіе собраній. Если бы называть собранія, какъ, на примѣръ, галлерей Берлинскаго Музея Императора Фридриха, или Императорскій Эрмитажъ въ С.-Петербургѣ, Королевскую Пинакотеку въ Мюнхенѣ и т. д. ихъ полнымъ именемъ, то для этого навѣрное понадобился бы еще одинъ печатный листъ, который могъ быть въ данномъ случаѣ использованъ для болѣе существеннаго текста. Поэтому при обозначеніи извѣстныхъ галлерей въ большинствѣ случаевъ опущено указаніе на ихъ мѣстонахожденіе. Такъ, предполагается всѣмъ извѣстнымъ, что „Музей Императора Фридриха“ или „Національная Галлерей“ находятся въ Берлинѣ, старая и новая „Пинакотеки“ — въ Мюнхенѣ. „Штеделевскій Художественный Институтъ“ — во Франкфуртѣ-на-Майнѣ. „Національная Портретная Галлерей“ и „Галлерей Тета“ — въ Лондонѣ. „Рійксмузеумъ“ — въ Амстердамѣ. „Домъ Морица“ — въ Гаагѣ. „Лувръ“ — въ Парижѣ. „Эрмитажъ“ — въ С.-Петербургѣ. „Музей Прадо“ — въ Мадридѣ. „Брера“ — въ Миланѣ. „Уффиціи“ и „Палаццо Питти“ — во Флоренціи. „Галлерей Боргезе“ — въ Римѣ. „Галлерей Шака“ — въ Мюнхенѣ и т. д. Кромѣ того, еще чаще для сокращенія указано только названіе города вмѣсто полнаго названія галлерей въ данномъ городѣ. Подъ указаніемъ „въ Берлинѣ“ подразумѣвается: когда идетъ рѣчь о старой живописи, — „Музей Императора Фридриха“; когда дѣло идетъ о старыхъ рисункахъ, рѣзбѣ или гравюрѣ — „Королевскій кабинетъ гравюръ“; когда имѣется въ виду современная живопись или скульптура, то — „Національная галлерей“. „Въ Мюнхенѣ“ — значитъ въ мюнхенскихъ пинакотекахъ; „въ старой“, — когда говорится о старыхъ мастерахъ, „въ новой“, — когда о новыхъ. „Въ Парижѣ“ — значитъ „въ Луврѣ“; „въ Дрезденѣ“ — „въ Королевской Дрезденской галлерей“; „въ Лейпцигѣ“ — въ „Городскомъ лейпцигскомъ музеѣ“; „во Франкфуртѣ“ — въ „Штеделевскомъ Институтѣ“ и т. д. Во всѣхъ другихъ случаяхъ, когда говорится не о государственныхъ или городскихъ музеяхъ, указано полное названіе галлерей, что устраняетъ сомнѣнія. Алфавитный указатель, составленный издательствомъ, можетъ также служить для нѣкоторыхъ объясненій при пользованіи соответствующими именами городовъ и мѣстъ.

Въ этомъ томѣ, какъ и въ двухъ предыдущихъ, указаны въ текстѣ только имена изслѣдователей, названія же ихъ трудовъ, на которые мнѣ приходилось ссылаться, приведены въ алфавитномъ указателѣ. Еще разъ позволяю себѣ замѣтить, что въ этомъ отношеніи нельзя требовать исчерпывающихъ библиографическихъ свѣдѣній, потому что чѣмъ больше мы приближаемся къ современности, тѣмъ книжный рынокъ болѣе

наводненъ различными произведеніями о современныхъ художникахъ. Если бы я хотѣлъ дать полный библиографическій указатель сочиненій по искусству, то онъ достигъ бы, пожалуй, размѣра настоящаго тома. Я выражаю только надежду, что ничего существеннаго въ этомъ библиографическомъ перечнѣ не опущено.

Считаю своимъ пріятнымъ долгомъ выразить благодарность за оказанное мнѣ всестороннее содѣйствіе тѣмъ же лицамъ, которыя перечислены мною въ предисловіяхъ къ I и II тому. Прежде всего я обязанъ своимъ дрезденскимъ и берлинскимъ коллегамъ, а именно: г.г. фонъ-Зейдлицу, Трею, Лерсу, Гурлитту, Герману, Спонзелю, Зингеру, Гейсбергу и Бруку въ Дрезденѣ. Кромѣ того, я благодаренъ г. Генри Гимансу въ Брюсселѣ, Корнелису Гофстедде-де-Грооту въ Гаагѣ и Густаву Паули въ Бременѣ. За любезное предоставленіе мнѣ копій съ оригиналовъ я обязанъ „Голландской Государственной Комиссіи по воспроизведенію художественно-историческихъ снимковъ“, дирекціи Дрезденскаго музея „Альбертинума“, г. Е. А. Зеemannу въ Лейпцигѣ, г. М. ванъ-Ноттену въ Гаагѣ и проф. Гансу Вольфгангу Зингеру въ Дрезденѣ. Я также благодаренъ издательству за постоянную предупредительность, какъ и за изготовленіе многочисленныхъ рисунковъ, редакціи — за участіе въ чтеніи корректуры и составленіе прекраснаго указателя. Особую благодарность заслуживаетъ также мой молодой другъ и коллега д-ръ Германъ Гиберъ за его участіе въ обработкѣ и въ чтеніи корректуры послѣдняго тома.

Карлъ Вѣрманъ.

Предисловіе редактора.

Всеобщая исторія искусствъ К. Вёрмана выдѣляется изъ среды другихъ общихъ трудовъ подобнаго рода двумя важными особенностями. Она написана отъ начала до конца однимъ авторомъ, вслѣдствіе чего отличается единствомъ общаго замысла и исполненія, проникающаго всѣ отдѣлы и главы ея. Важнѣе, однако, то, что она излагаетъ данныя исторіи искусствъ на основаніи широко изученнаго матеріала, безпристрастно и безпартійно освѣщаемого съ общихъ точекъ зрѣнія. Постепенное образованіе и измѣненіе художественныхъ формъ, осложненіе ихъ и перерожденіе въ новыя образованія, т. е., иначе говоря, то, что наука понимаетъ подъ именемъ развитія художественныхъ формъ, вездѣ поставлено въ связь съ общимъ научнымъ воззрѣніемъ на историческія заимствованія и вѣщныя вліянія, но всюду авторъ встрѣчаетъ также таинственныя силы человѣческаго гения, часто коренящіяся въ его расовыхъ особенностяхъ и ведущія его къ созданію національныхъ искусствъ изъ усвоенныхъ и переработанныхъ формъ. Однако въ построеніи труда въ его цѣломъ эти точки зрѣнія лежатъ въ глубинѣ изученія лишь каждаго національнаго стиля. Другая глубокая мысль объединяетъ уже весь трудъ. Авторъ въ яркихъ краскахъ прослѣживаетъ развитіе общеевропейскаго искусства, національнаго въ каждомъ отдѣльномъ проявленіи, но объединеннаго общностью формъ настолько, что исторія развитія его является въ сущности переживаніемъ основныхъ теченій съ мѣстными лишь отклоненіями. Съ замѣчательной научной точностью и определенностью онъ отмѣчаетъ очаги, гдѣ загораются новыя огни и откуда распространяются новыя направленія и теченія, охватывающія затѣмъ въ области своихъ формъ всѣ національныя искусства. Внимательному читателю, который сможетъ постепенно осилить однообразный и нѣсколько сухой способъ изложенія, въ сущности очень методическій, откроются эти широкія основныя черты построенія труда К. Вёрмана.

Съ наибольшимъ убѣжденіемъ авторъ раскрываетъ эти точки зрѣнія въ третьемъ и послѣднемъ томѣ, заканчивая свое изложеніе исторіей современнаго европейскаго искусства.

Въ заслугу автору можно поставить его трезвое научное отношеніе къ русскому искусству XV и XVI вѣковъ, въ которомъ онъ, вопреки

всему, что до сихъ поръ высказывается, отмѣчаетъ самостоятельный, національный стиль, окомъ опытнаго ученаго отмѣчаетъ его своеобразныя формы и ихъ сліяніе съ западно-европейскими въ общихъ руслахъ готики, барокко и т. д., но нельзя не пожалѣть, что авторъ не имѣлъ возможности болѣе тщательно ознакомиться съ болѣе позднимъ русскимъ искусствомъ, ему мало понятнымъ. Однако слѣдуетъ признать, что до настоящаго времени мы не имѣемъ еще научной исторіи русскаго искусства, такъ что, начиная съ эпохи XIV столѣтія до позднѣйшаго времени исторія русскаго искусства представляетъ лишь огромный и сложный матеріалъ, научно не изученный и ни съ чѣмъ не сопоставленный. Весьма понятно, что редакторъ не осмѣливался вносить поправки и измѣненія въ нѣмецкій текстъ тамъ, гдѣ авторъ обнаруживаетъ незнакомство съ этимъ матеріаломъ, а лишь въ нѣкоторыхъ случаяхъ позволялъ себѣ дѣлать указанія въ подстрочномъ примѣчаніи, надѣясь въ скоромъ времени выпустить въ свѣтъ свою собственную исторію русскаго искусства.

Главной задачей своей редакторъ ставилъ точность и выдержанность перевода и чистоту языка. Нѣмецкій текстъ изобилуетъ сложной научной терминологіей, и передача ея на русскій языкъ явилась важнѣйшей цѣлью, обезпечивающей чистоту и ясность изложенія. Редакторъ перевода воспользовался уже готовой и очень разработанной русской терминологіей, часто находящейся въ пренебреженіи, вслѣдствіе пользованія иностранными словами, и въ тѣхъ случаяхъ, когда русское слово являлось общепринятымъ, простымъ и яснымъ художественнымъ терминомъ, онъ пускалъ его въ оборотъ.

Съ другой стороны, чистота языка, его легкость и прозрачность стояли въ связи съ отчетливымъ знаніемъ каждаго описываемаго памятника, техники его исполненія и его стиля. Въ этомъ отношеніи сдѣлано все возможное, чтобы переводъ соответствовалъ даннымъ нѣмецкаго текста. Для передачи на русскій языкъ именъ ученыхъ и художниковъ, понятно само собой, принято правописаніе по произношенію.

Къ выгодѣ русскаго изданія, во многихъ случаяхъ сдѣланы пояснительныя подстрочныя примѣчанія, отсутствующія въ нѣмецкомъ текстѣ. Авторомъ большинства этихъ примѣчаній является В. Н. Ракинъ. Наконецъ, долженъ указать и на то, что исправность отличныхъ корректуръ издательства Просвѣщенія и готовность его избѣгать всякихъ неточностей и опечатокъ повели къ тому, что послѣднихъ найдется въ третьемъ томѣ самое незначительное количество.

Оглавление.

	Стр.		Стр.
Введение	1		
Первая книга.			
Искусство XVI столѣтія.			
I. Итальянское искусство XVI столѣтія.			
1. Искусство XVI столѣтія въ средней Италіи.			
А. Предварительныя замѣчанія. — Творцы новаго искусства.	6		
В. Средне-итальянское зодчество XVI вѣка.	43		
С. Средне-итальянская скульптура XVI вѣка.	53		
Д. Средне-итальянская живопись XVI столѣтія.	61		
2. Искусство XVI вѣка въ верхней Италіи.	72		
А. Предварительныя замѣчанія. — Верхне-итальянское зодчество XVI столѣтія.	72		
В. Верхне-итальянское вааніе XVI вѣка.	81		
С. Верхне-итальянская живопись XVI столѣтія.	84		
3. Искусство XVI столѣтія въ нижней Италіи.	117		
Заключеніе.	120		
II. Нѣмецкое искусство XVI столѣтія			
1. Предварительныя замѣчанія	120		
2. Нѣмецкое зодчество XVI столѣтія	122		
3. Нѣмецкое вааніе XVI столѣтія	131		
4. Нѣмецкая живопись XVI столѣтія.	138		
III. Нидерландское искусство XVI столѣтія.			
1. Предварительныя замѣчанія	177		
2. Нидерландское зодчество XVI столѣтія	178		
3. Нидерландское вааніе XVI вѣка	185		
4. Нидерландская живопись XVI столѣтія	189		
IV. Французское искусство XVI столѣтія.			
1. Предварительныя замѣчанія	213		
2. Французское зодчество XVI столѣтія	213		
3. Французская скульптура XVI столѣтія	227		
4. Французская живопись XVI вѣка.	233		
V. Испанское и португальское искусство XVI вѣка.			
1. Предварительныя замѣчанія	239		
2. Испанская и португальская архитектура XVI столѣтія	240		
3. Испанская и португальская скульптура XVI вѣка	246		
4. Испанская и португальская живопись XVI вѣка.	249		
VI. Англійское искусство XVI вѣка.			
1. Предварительныя замѣчанія	253		
2. Англійская архитектура XVI вѣка	254		
3. Англійская скульптура XVI вѣка	257		
4. Англійская живопись XVI вѣка.	258		
VII. Скандинавское искусство XVI вѣка.			
1. Предварительныя замѣчанія	260		
2. Скандинавская архитектура XVI вѣка	261		
3. Скандинавская скульптура XVI вѣка	264		
4. Скандинавская живопись XVI вѣка.	265		
VIII. Искусство XVI вѣка на востокѣ Европы			
Общій обзор	266		
	268		

	Стр.		Стр.
Вторая книга.			
Искусство XVII столѣтія.			
I. Итальянское искусство XVII столѣтія.		VII. Англійское искусство XVII столѣтія.	
1. Предварительныя замѣчанія. — Итальянское зодчество XVII столѣтія	271	1. Предварительныя замѣчанія. — Англійское зодчество XVII столѣтія	500
2. Итальянское ваяніе XVII столѣтія	281	2. Англійское ваяніе XVII столѣт.	505
3. Итальянская живопись XVII столѣтія	290	3. Англійская живопись XVII столѣтія	506
II. Французское искусство XVII столѣтія.		VIII. Искусство XVII столѣтія въ Скандинавіи.	
1. Предварительныя замѣчанія. — Французское зодчество XVII столѣтія	307	1. Искусство этого періода въ Давіи	509
2. Французское ваяніе XVII столѣтія	321	2. Искусство XVII столѣтія въ Швеціи	512
3. Французская живопись XVII столѣтія	330	IX. Искусство XVII столѣтія въ христіанской Восточной Европѣ.	
III. Испанское искусство XVII столѣтія.		1. Искусство этого періода въ Польшѣ	515
1. Предварительныя замѣчанія. — Испанское зодчество XVII столѣтія	345	2. Русское искусство XVIII столѣтія	517
2. Испанское ваяніе XVII столѣтія	353	Общій обзоръ	521
3. Испанская живопись XVII столѣтія		Третья книга.	
А. Движеніе переходнаго времени	360	Искусство XVIII столѣтія.	
В. Севильская школа до Веласкеца и Мурильо и рядомъ съ ними	365	I. Французское искусство XVIII столѣтія.	
С. Веласкецъ и его послѣдователи	367	1. Предварительныя замѣчанія. — Французское зодчество XVIII столѣтія	524
Д. Мурильо и его школа	377	2. Французское ваяніе XVIII столѣтія	531
IV. Бельгійское искусство XVII столѣтія.		3. Французская живопись XVIII вѣка	536
1. Предварительныя замѣчанія. — Бельгійское зодчество XVII столѣтія	382	II. Итальянское искусство XVIII вѣка.	
2. Бельгійское ваяніе XVII столѣтія	387	1. Предварительныя замѣчанія. — Итальянское зодчество XVIII вѣка	550
3. Бельгійская живопись XVII столѣтія	393	2. Итальянское ваяніе XVIII вѣка	555
V. Голландское искусство XVII столѣтія.		3. Итальянская живопись XVIII вѣка	559
1. Предварительныя замѣчанія. — Голландское зодчество XVII столѣтія	423	III. Испанское искусство XVIII вѣка.	
2. Голландское ваяніе XVII столѣтія	429	1. Предварительныя замѣчанія. — Испанское зодчество XVIII вѣка	568
3. Голландская живопись XVII столѣтія	434	2. Испанское ваяніе XVIII вѣка	573
VI. Нѣмецкое искусство XVII столѣтія.		3. Испанская живопись XVIII вѣка	574
1. Предварительныя замѣчанія. — Нѣмецкое зодчество XVII столѣтія	480	IV. Англійское искусство XVIII вѣка.	
2. Нѣмецкое ваяніе XVII столѣтія	492	1. Предварительныя замѣчанія. — Англійское зодчество XVIII вѣка	581
3. Нѣмецкая живопись XVII столѣтія	494	2. Англійское ваяніе XVIII вѣка	584
		3. Англійская живопись XVIII вѣка	586
		V. Бельгійское искусство XVII вѣка	
		1. Предварительныя замѣчанія. — Бельгійское зодчество XVIII вѣка	590

	Стр.		Стр.
2. Бельгійское ваяніе XVIII вѣка	601	III. Англійское искусство XIX вѣка.	
3. Бельгійская живопись XVIII вѣка	602	1. Предварительныя замѣчанія. — Англійское зодчество XIX вѣка	749
VI. Голландское искусство XVIII вѣка.		2. Англійское ваяніе XIX вѣка.	753
1. Предварительныя замѣчанія. — Голландское зодчество и ваяніе XVIII вѣка	604	3. Англійская живопись XIX вѣка	755
2. Голландская живопись XVIII вѣка	605	IV. Американское искусство XIX вѣка.	
VII. Нѣмецкое искусство XVIII вѣка.		1. Предварительныя замѣчанія. — Американское зодчество XIX вѣка	766
1. Предварительныя замѣчанія. — Нѣмецкое зодчество XVIII вѣка	608	2. Американское ваяніе XIX в.	768
2. Нѣмецкое ваяніе XVIII вѣка.	621	3. Американская живопись XIX вѣка	771
3. Нѣмецкая живопись XVIII вѣка	627	V. Бельгійское искусство XIX вѣка.	
VIII. Скандинавское искусство XVIII вѣка		1. Предварительныя замѣчанія. — Бельгійское зодчество XIX вѣка	775
1. Предварительныя замѣчанія. — Шведское искусство XVIII вѣка	637	2. Бельгійское ваяніе XIX вѣка	778
2. Датское искусство XVIII вѣка	640	3. Бельгійская живопись XIX вѣка	781
IX. Искусство XVIII вѣка въ Польшѣ и Россіи.		VI. Голландское искусство XIX вѣка.	
1. Предварительныя замѣчанія. — Искусство этого времени въ Польшѣ	645	1. Предварительныя замѣчанія. — Голландское зодчество XIX вѣка	787
2. Русское зодчество XVIII вѣка	646	2. Голландская живопись XIX в.	788
3. Русское ваяніе XVIII вѣка	650	VII. Скандинавское искусство XIX вѣка	
4. Русская живопись XVIII вѣка	650	1. Предварительныя замѣчанія. — Скандинавское зодчество XIX вѣка	793
X. Искусство XVIII вѣка въ Америкѣ		2. Скандинавское ваяніе XIX в.	796
1. Предварительныя замѣчанія. — Испанское искусство въ Мексикѣ	652	3. Скандинавская живопись XIX вѣка	800
2. Искусство Сѣверной Америки	654	VIII. Итальянское искусство XIX вѣка.	
Заключеніе	657	1. Предварительныя замѣчанія. — Итальянское зодчество XIX вѣка	808
		2. Итальянское ваяніе XIX вѣка	812
		3. Итальянская живопись XIX в.	815
		IX. Испанское искусство XIX вѣка	
		1. Предварительныя замѣчанія. — Испанская архитектура XIX вѣка	818
		2. Испанское ваяніе XIX вѣка	820
		3. Испанская живопись XIX вѣка	821
		X. Искусство XIX вѣка въ Россіи и Польшѣ.	
		1. Предварительныя замѣчанія. — Искусство XIX вѣка въ Балтійскомъ краѣ и въ Финляндіи	826
		2. Польское искусство XIX вѣка	828
		3. Русское искусство XIX вѣка	829
		Заключеніе и выводъ	835
		Библиографическій указатель	838
		Предметный указатель	878

Четвертая книга.

Искусство XIX вѣка.

I. Французское искусство XIX вѣка.

1. Предварительныя замѣчанія. — Французское зодчество XIX вѣка 659
2. Французское ваяніе XIX вѣка 666
3. Французская живопись XIX столѣтія 676

II. Нѣмецкое искусство XIX вѣка.

1. Предварительныя замѣчанія. — Нѣмецкое зодчество XIX вѣка 697
2. Нѣмецкое ваяніе XIX вѣка 707
3. Нѣмецкая живопись XIX столѣтія 718

Списокъ иллюстрацій.

	Стр		Стр
Хромолитографіи.			
1. „Грѣхопаденіе“ Рафаэля на по-толкѣ Камеры Печатей въ Ватиканѣ, въ Римѣ. (Табл. 4)	36		
2. „Динарія“ Тиціана. (Табл. 10)	96		
3. „Четыре апостола“ Дюрера. (Табл. 14)	146		
4. „Святая Агнеса“ Джузеппе де Рибейра. (Табл. 23)	304		
5. Орнаменты одной изъ залъ засѣданій Судебной Палаты въ Ревнѣ. (Табл. 25)	310		
6. Святой Родригезъ. Картина Мурильо. (Табл. 31)	380		
7. Батаеба. (Вирсавія). Картина П. П. Рубенса. (Табл. 33)	404		
8. Похищеніе Гавижеда. Картина Рембрандта. (Табл. 36)	460		
9. Читающая письмо. Картина Янъ-Вермеера-ванъ-Дельфтъ (Табл. 37)	478		
10. Марія Антуанетта. Гравюра на мѣди, роль офорта, Франсуа Жаминъ. (Табл. 43)	538		
11. „Въ театрѣ“. Цвѣтная литографія Анри де-Тулузъ-Лотрека. (Табл. 50)	696		
12. Источникъ или поле. Картина Макса Клингера. (Табл. 55)	746		
Гравюры и автотипіи.			
1. 1. Ландшафтъ. Рисунокъ перомъ Леонардо да Винчи въ Уффицияхъ, во Флоренціи.—2. Битва при Ангіарѣ. Рисунокъ перомъ Леонардо да Винчи въ Венеціанской Академіи.—3. „Тайная вечеря“. Стѣнная живопись Леонардо да Винчи въ церкви Санта Марія делле Граціе, въ Миланѣ. (Табл. 1)	12		
2. Микель-Анджело. Потолокъ Сикстинской капеллы въ Римѣ (Табл. 2)	20		
		3. 1. „Страшный Судъ“. Стѣнная живопись Микель-Анджело въ Сикстинской капеллѣ въ Римѣ.—2. Микель-Анджело. Палаццо Консерваторовъ на Капитоліи, въ Римѣ.—3. Соборъ св. Петра въ Римѣ (видъ восточной части) (Табл. 3)	22
		4. 1. „Диспутъ“. Стѣнная живопись Рафаэля въ Камерѣ Печатей, въ Ватиканѣ, въ Римѣ.—2. „Изгнаніе Геліодора“. Стѣнная живопись Рафаэля въ комнатѣ Геліодора, въ Ватиканѣ, въ Римѣ. (Табл. 5)	38
		5. 1. „Галатея“. Фреска Рафаэля въ виллѣ Фарнезина, въ Римѣ—2. Рафаэль. Сикстинская Мадонна въ Королевской Дрезденской галереѣ. (Табл. 6)	40
		6. 1. Бартоломмео Амманати. Фасадъ со стороны парка палаццо Питти во Флоренціи.—2. Джорджо Вазари. Ворота Уффици къ рѣкѣ Арно во Флоренціи.—3. „Крещеніе Христова“. Скульптура Андреа Сальвиони надъ восточной дверью флорентійскаго Баптистерія.—4. „Проповѣдь Іоанна Крестителя“. Скульптура Джованни Франческо Рустичи надъ сѣверной дверью флорентійскаго Баптистерія. (Табл. 7)	44
		7. 1. Ридольфо Гирландайо. Портретъ золотыхъ дѣлъ мастера, въ палаццо Питти, во Флоренціи.—2. Андреа дель Сарто. Портретъ скульптора (вѣроятно, автотретъ), въ Национальной галереѣ, въ Лондонѣ.—3. „Искушеніе св. Венедикта“. Фреска Содомы въ монастырскомъ дворѣ въ Монтеolivетто Маджоре.—4. „Рождество Богородицы“ Андреа дель Сарто въ церкви св. Аннуціаты, во Флоренціи.—5. „Пиръ Ирода“ Андреа дель	

	Стр.		Стр.
Сарто въ Скальцо, во Флоренці. (Табл. 8)	60	Фреска Аннибала Карраччи въ палатцѣ Фарнезе, въ Римѣ. — 2. Аврора. Живопись плафона Гвидо Рени въ палатцѣ Роспильози, въ Римѣ. (Табл. 22)	294
8. 1. Микеле Савмикели Палаццо Беливакка въ Веронѣ. — 2. Галеаццо Алесси. Дворъ въ палатцѣ Марини въ Миланѣ. — 3. Чудо св. Марка. Картина Тинторетто въ Венеціанской Академіи. — 4. „Семейная группа“ Лоренцо Лотто въ Национальной галлерей, въ Лондонѣ. (Табл. 9)	72	20. 1. Церковь Сенъ Этьеннъ на Горѣ въ Парижѣ. — 2. Саломонъ де Броссъ. Фасадъ церкви Сенъ Жерва въ Парижѣ. (Табл. 24)	308
9. 1. Дворъ Дрезденскаго замка. — 2. Дворъ Гейдельбергскаго замка. (Табл. 11)	124	21. 1. Франсуа Мансаръ. Церковь Вальде-Грасъ въ Парижѣ. — 2. Жюль Гардуэнъ-Мансаръ. Церковь Инвалидовъ въ Парижѣ. (Табл. 26)	318
10. 1. Рельефъ „Избіеніе филистимлянъ“ (по рисунку Дюрера) въ церкви св. Анны, въ Аугсбургѣ. — 2. Бенедиктъ Вурцельбауэръ. Фонтанъ Добродѣтелей въ Нюрнбергѣ. (Табл. 12)	132	22. 1. Фрай Франсиско Баутиста. Фасадъ церкви Санъ Исидро эль Реаль въ Мадридѣ. — 2. Алоизо Канс. Фасадъ собора въ Гранадѣ. (Табл. 27)	348
11. 1. Гравюра на деревѣ Дюрера „Четыре ангела вѣтровъ“ по Апокалипсису. — 2. Гравюра на деревѣ Дюрера „Отдыхъ во время бѣгства въ Египетъ“, изъ жизни Маріи. (Табл. 13)	142	23. 1. Непорочное зачатіе. Раскрашенная деревянная статуя Худца Мартиненца Монтаньеса въ Севильскомъ соборѣ. — 2. Распятие. Раскрашенная деревянная скульптура Хуана Мартиненца Монтаньеса въ Севильскомъ соборѣ. (Табл. 28)	358
12. 1. Средняя часть картины Ганса Гольбейна старшаго изъ базилики Петра, въ Аугсбургской галлерей. — 2. Гансъ Гольбейнъ младшій, „Мадонна“ бургомистра Мейера. Собственность великаго герцога Гессенскаго. (Табл. 15)	156	24. 1. Филиппъ IV въ охотничьихъ костюмахъ. Картина Веласкеца въ Прадо, въ Мадридѣ. — 2. Донъ Хуанъ Австрійскій. Картина Веласкеца въ Прадо, въ Мадридѣ. (Табл. 29)	372
13. 1. Дворъ зданія суда (прежде епископскаго дворца) въ Лютихѣ. — 2. Фасадъ зданія канцеляріи „La Gueule“ въ Брюгге (Табл. 16)	180	25. 1. „Непорочное зачатіе“. Картина Мурильо въ Севильскомъ музее. — 2. „Игроки въ кости“. Картина Мурильо въ Мюнхенской Пинакотекѣ. (Табл. 30)	378
14. 1. Прицѣпленны къ праведнымъ въ картинѣ „Страшнаго Суда“ Луки ванъ Лейдена въ Лейденскомъ музее. — 2. Осужденные въ картинѣ „Страшнаго Суда“ Луки ванъ Лейдена въ Лейденскомъ музее. (Табл. 17)	202	26. 1. Гуайссенъ и Агильонъ. Фасадъ церкви Іезуитовъ въ Антверпенѣ. — 2. Зданіе цеховъ въ Брюсселѣ. (Табл. 32)	384
15. 1. Жанъ Гужонъ. Гробница Луи де Врезѣ въ Руанскомъ соборѣ. — 2. Амбуазъ. Гробница двухъ кардиналовъ въ Руанскомъ соборѣ. (Табл. 18)	220	27. 1. Ливенъ де Кей. Мясной рынокъ въ Гаарлемѣ. — 2. Гендрикъ де Кейзеръ. „Западная церковь“ въ Амстердамѣ. (Табл. 34)	424
16. 1. Филиберъ Делоріъ. Гробница Франциска I и его жены Клодъ въ Сенъ Дени. — 2. Порталь замка Ане въ Школѣ изящныхъ искусствъ, въ Парижѣ. (Табл. 19)	224	28. 1. Якобъ ванъ Кампенъ. Ратуша въ Амстердамѣ. — 2. Аргуръ Квелинзусъ старшій. Настѣнный рельефъ въ Амстердамской ратушѣ. (Табл. 35)	426
17. 1. Внутренность собора въ Гранадѣ. — 2. Ризница Севильскаго собора. (Табл. 20)	242	29. 1. Пауль Франке. Церковь Маріи въ Вольфенбюттелѣ. — 2. Эліасъ Голль. Цейхаузь въ Аугсбургѣ. (Табл. 38)	480
18. 1. Бернини. Колоннады собора св. Петра въ Римѣ. — 2. Пьетро Гварини. Палаццо Кариньяни въ Туринѣ. (Табл. 21)	272	30. 1. Кристоферъ Ренъ. Соборъ св. Павла въ Лондонѣ. — 2. Кристоферъ Ренъ. Внутренность собора св. Павла въ Лондонѣ. (Табл. 39)	502
19. 1. Триумфальный поѣздъ Вакха.		31. 1. Замокъ Фредериксборгъ. Видъ со двора. — 2. Внутренность замковой церкви въ Фредериксборгѣ. (Табл. 40)	510
		32. 1. Робертъ де Коттъ. Церковь Сенъ Рошъ въ Парижѣ. —	

	Стр.		Стр.
2. Жакъ Гардуэнъ Мансаръ де Жуи. Фасадъ церкви Свѣтъ Эгашъ въ Парижѣ. (Табл. 41).	526	тина Адольфа Менцеля въ Национальной галлерей въ Берлинѣ. — 2. Опрытаніе Св. Тѣла. Картина Эдуарда Гебгарда въ королевской Дрезденской галлерей. (Табл. 54).	730
33. 1. Николаѣ Сервандони. Церковь Свѣтъ Сюльписъ въ Парижѣ. — 2. Жакъ Жерменъ Суффло. Пантеонъ (внутренность) въ Парижѣ. (Табл. 42)	528	44. 1. Робертъ Майкрсъ. Британскій музей въ Лондонѣ. — 2. Чарльзъ Барри. Зданіе Парламента въ Лондонѣ. (Табл. 56).	750
34. 1. Франсиско Мануэль Вацкецъ и Луи Аревалдо. Ризница Чертозы въ Гранадѣ. — 2. Висенте Асеро. Соборъ въ Кадиксѣ. (Табл. 44).	568	45. 1. Одиссей и Полиемъ. Картина Вильяма Тернера въ Национальной Лондонской галлерей. — 2. Сонъ Данте. Картина Габріеля Россетти въ Ливерпульскомъ музеѣ. (Табл. 57).	756
35. 1. Джеймсъ Джиббсъ. Библиотека Редклиффа въ Оксфордѣ. — 2. Джорджъ Деисъ. Меміонъ-Гоуузъ въ Лондонѣ. — 3. Сэръ Вильямъ Чемберсъ. Сомерсетъ-Гоуузъ въ Лондонѣ. (Табл. 45)	582	46. 1. Юсефъ Пеларцъ. Палата суда въ Брюсселѣ. — 2. Петеръ Кейперсъ. Государственный музей въ Амстердамѣ. (Табл. 58)	776
36. 1. Андреасъ Шлютеръ. Фасадъ королевскаго дворца въ Берлинѣ. — 2. Франсуа де Кувиллье. „Богатая комната“ въ мюнхенской „Резиденціи“. — 3. „Питадель“ Матеуса Даниеля Пёппельмана въ Дрезденѣ. — 4. „Домъ сокола“ въ Вюрцбургѣ. (Табл. 46)	612	Списокъ рисунковъ въ текстѣ.	
37. 1. Никодимъ Тессинъ младшій. Средняя часть западнаго фасада королевскаго замка въ Стокгольмѣ. — 2. Никодимъ Тессинъ младшій и Жакъ Филиппъ Бушардонъ. Капелла замка въ Стокгольмѣ (Табл. 47)	638	Темплето Браманте въ Санъ-Пьетро инъ Монте-ро въ Римѣ	8
38. 1. Бартелеми Виньфъ. Церковь Ла Мадленъ въ Парижѣ. — 2. Шарль Гарнье. Фасадъ здания Оперы въ Парижѣ. (Табл. 48)	662	Первая планъ Браманте собора св. Петра въ Римѣ	9
39. 1. Польшеиъ Цейхен. Картина Пьера Прудона въ Луврѣ, въ Парижѣ. — 2. Часть полукруглаго фризъ „Науки“ Пьера Пювише де Шаванна въ Сорбоннѣ, въ Парижѣ. (Табл. 49).	678	Внутренность собора св. Петра Браманте (средняя часть)	10
40. 1. Карлъ Фридрихъ Шинкель. Королевскій Драматическій театръ въ Берлинѣ. — 2. Карлъ Фридрихъ Шинкель. Старый музей въ Берлинѣ. — 3. Готфридъ Земперъ. Королевская галлерей въ Дрезденѣ. — 4. Поль Валло. Зданіе репхстага въ Берлинѣ. (Табл. 51).	700	Поклоненіе волхвовъ. Картина Леонардо да Винчи въ Уффицияхъ, во Флоренціи	14
41. 1. Христианъ Раухъ. Памятникъ Фридриха Великаго въ Берлинѣ. — 2. Гуго Ледереръ. Памятникъ Бисмарка въ Гамбургѣ. (Табл. 52).	710	Мона Лиза. Картина Леонардо да Винчи въ Луврѣ, въ Парижѣ (недавно похищенная)	16
42. 1. Людвигъ Рихтеръ. „Продавщица сыра“ (1856) въ Королевскомъ кабинетѣ гравюръ въ Дрезденѣ. — 2. „Свадебная повѣдка“. Картина Морица фонъ Швинда въ картинной галлерей Шака, въ Мюнхенѣ. (Табл. 53).	724	Вакхъ. Мраморная статуя Микель-Анджело въ Национальномъ музеѣ, во Флоренціи	18
43. 1. Желѣзнопроводный заводъ. Кар-		Пьета. Мраморная группа Микель-Анджело въ соборѣ св. Петра, въ Римѣ	19
		Давидъ. Мраморная статуя Микель-Анджело въ Национальномъ музеѣ, во Флоренціи	20
		Мадонна. Картина Микель-Анджело въ Уффицияхъ, во Флоренціи	21
		Дельфійская Сивилла на потолокѣ Спектинской капеллы Микель-Анджело. Моисей гробницы Юлія II Микель-Анджело въ церкви Свѣтъ-Пьетро. Гробница Юліана Медичи въ Свѣтъ-Лоренцо, во Флоренціи	22
		Передняя стѣпа стѣпницей Лавреціанской библиотеки во Флоренціи.	26
		Планъ собора св. Петра въ Римѣ Микель-Анджело	27
		Мадонна дельа Мизерикордіа Фра-Бартоломмео въ Пинакотека г. Лукки	30
		„Обрученіе“ Рафаэля въ Брерѣ, въ Миланѣ	32
		„Мадонна на лоуѣ природы“ Рафаэля, въ Вѣнскомъ придворномъ музеѣ	35

Стр.		Стр.
37	„Поззія“ Рафаэля, на потолокъ „Камеры Печатей“, въ Ватиканѣ	95
42	Портретъ-группа папъ Льва X и его племянниковъ, Рафаэля, въ палаццо Питти во Флоренціи	97
44	Церковь Санъ-Виаджіо въ Монтенульчано	99
47	Дворъ палаццо Массими алле Колонне въ Римѣ, Перuzzi	103
49	Дворъ палаццо Фарнезе въ Римѣ	107
51	Фасадъ Санъ Луджи де'Фраччески въ Римѣ	109
55	Благочестіе, рельефъ Андреа Сансовино въ Каза Санта въ Лоретто	111
57	Вахъ, Мраморная статуя Якопо Татти, прозваннаго Сансовино, въ Национальномъ музеѣ, во Флоренціи	112
59	„Персей“ Бенвонутто Челлини въ Ложѣ Ланци во Флоренціи	113
63	Портретъ жены Козимо I, Элеоноры Толедо съ сыномъ, въ Уффицияхъ, во Флоренціи	114
67	„Обморокъ св. Екатерины“ Содомы въ Санъ-Доменико, въ Сіенѣ	115
71	Портретъ римлянки Себастьяно дель Пьомбо въ музеѣ Импер. Фридриха, въ Берлинѣ	118
73	Купающіеся солдаты. Гравюра Марка Антонія Раймонди по картону Микель-Анджело, съ оригинала Дрезденскаго Королевскаго кабинета вѣстимовъ	123
76	Библиотека св. Марка въ Венеціи	125
76	Вазиллика Виченцы	126
78	Внутренность Палладиовой церкви Санъ-Джорджо въ Венеціи	129
82	Гастонъ де ла Фуа. Мраморъ на браженіи Агостино Бусти на памятникѣ Гастона въ замковомъ музеѣ, въ Миланѣ	130
83	Статуя Аполона работы Якопо Сансовино въ лоджетахъ при башнѣ св. Марка въ Венеціи	132
86	„Оплакиваніе Христа“ Антонио Бегарелли въ Санъ Пьетро въ Моденѣ	133
87	Христосъ среди учителей. Картина Бернардино Луини въ Национальной галлерей Лондона	136
88	Часть росписи купола церкви паломниковъ въ Сароино Гауденціо Феррари	139
89	Мадонна Джорджоне въ соборѣ Кастельфранко	140
90	Три мудреца. Картина Джорджоне въ Придворномъ Вѣнскомъ музеѣ	142
91	Венера Джорджоне (часть картины) Дрезденской королевской галлерей	145
92	Три сестры. Картина Пальма Веккіо въ королевскомъ Дрезденскомъ собраніи	147
93	„Мадонна съ вишнями“ Тициана въ худож.-истор. музеѣ въ Вѣнѣ	149
94	„Небесная и земная любовь“ или „Призывъ къ любви“ въ галлерей Боргезе въ Римѣ	
	„Мадонна Пеаро“ Тициана въ Братской церкви въ Венеціи	
	„Вѣнчаніе Христа терновымъ вѣнцомъ“ Тициана въ Мюнхенской Пинакотекѣ	
	Тицианъ. Портретъ его дочери Лавиніи въ Королевск. Дрезденской галлерей	
	Тицианъ. Портретъ Карла V въ Мюнхенской Пинакотекѣ	
	Моретто. Портретъ мужчины въ ростъ въ Национальной Лондонской галлерей	
	Паоло Веронезе. „Бракъ въ Канѣ“ въ Дрезденской Королевской галлерей	
	„Цирцея“ Доссо-Досси въ галлерей Боргезе въ Римѣ	
	Корреджіо. „Мадонна со св. Францискомъ“ въ Дрезденской Королевской галлерей	
	Корреджіо. Дѣти — на потолокъ комнаты абатиссы въ монастырѣ св. Павла, въ Пармѣ	
	Апост. Петръ и Павелъ кисти Корреджіо во фрескѣ купола церкви св. Джованни въ Пармѣ	
	Часть живописи Успенія Богородицы Корреджіо въ куполѣ Пармскаго собора	
	„Донаи“ Корреджіо въ галлерей Боргезе, въ Римѣ	
	Внутренность капеллы Караччолои въ Санъ Джованни а Карбонара, въ Неаполѣ	
	Обрамленіе одной эпитафіи на Іоанновскомъ кладбищѣ въ Нюрнбергѣ	
	„Оковка“ колодца на торговой площади въ Ротенбургѣ	
	Старый порталъ Георгіевскаго флигеля въ Дрезденѣ	
	Прежній „увеселительный домъ“ въ Штутгартѣ	
	Портикъ Кѣльнской ратуши Вильгельма Верника	
	Юдней. Рѣзаной изъ дерева бастъ Адольфа Даухера съ прежняго сидѣнія хора капеллы Фуггеровъ въ Лугсбургѣ	
	Бронзовая статуя эрццедова Сигизмунда на гробницѣ Максимилиана I въ придворной церкви, въ Инсбрукѣ	
	Молящаяся Мадонна. Деревянная статуя въ ростъ — Германскаго музея въ Нюрнбергѣ	
	Человѣкъ съ гусями, въ Нюрнбергѣ. Бронзовая фигура Панкратія Лабенва	
	„Прогулка“, гравюра Дюрера	
	„Мадонна съ чижикомъ“ Дюрера въ музеѣ короля Фридриха въ Берлинѣ	
	Собственнооручный автопортретъ Дюрера въ Мюнхенской Пинакотекѣ	
	„Меланхолія“, гравюра Дюрера 1514 г. „Адамъ и Ева“ Дюрера въ Прадо, въ Мадридѣ	

Стр.		Стр.
	„Евангелистъ Иоаннъ на Патмосѣ“. Картина Ганса Буркмайера въ Мюнхенской Пинакотекъ	215
	„Тѣло Христова“. Картина Ганса Гольбейна младшаго вазельскаго музея	158
	„Кумодъ“. Ганса Ганса Гольбейна младшаго изъ серіи образовъ „Смерти“.	161
	Портретъ сокольничаго Чизмена кисти Ганса Гольбейна младшаго въ Гаагскомъ музеѣ	162
	Портретъ Георга Гиссе кисти Ганса Гольбейна младшаго въ музеѣ короля Фридриха, въ Берлинѣ	163
	Мадонна съ младенцемъ Матіа на Троневана въ Гельмаркомъ музеѣ	165
	„Одинокъ на пути въ Ивиецъ“. Картина Яски Брайха старшаго, въ музеѣ короля Фридриха, въ Берлинѣ	168
	Деревишкия стѣны гланей церкви въ Гаарлемѣ	179
	Портретъ стараго монетнаго двора въ Бердехѣ	181
	Каминь въ Залѣ съѣзта въ Кампене. Ратуша въ Антверпенѣ, пэтресенная Гортисиемъ Флорисомъ	182
	Здѣше старинной конторы въ Амьмарѣ. Каминная стѣна въ залѣ Шерфеновъ Дворца Правосудія, въ Брюгге	188
	Гробница Вредероде въ Вилпелѣ, въ Голландіи	190
	„Оплакиваніе Христа“. Средній часть Иоанновскаго алтара Квинтона Метена	193
	Высокишикъ золота. Квинтона Метена въ Парижѣ	195
	Лазарь у дверей влого богача. Часть алтаря въ рона алтара со страданіями Ісуса, въ Гросселскомъ музеѣ	198
	„Скороица Богоматерь“. Часть центральнаго Развѣтія алтара Корнелиа Энгебрѣхтсена въ городскомъ Лейденскомъ музеѣ	200
	Юефи въ темницѣ. Гравюра Луки ванъ Лейдена	202
	Агата ванъ Шонтогенъ. Портретъ Яна ванъ Скорели въ галлерей Дориа, въ Римѣ	205
	Осенній горный ландшафтъ съ пасущимся скотомъ. Картина Петера Брегеля старшаго въ Худож.-Истор. Музеѣ, въ Вѣнѣ	208
	Крестьянская свадьба. Картина Петера Брегеля старшаго въ Художественномъ Историческомъ музеѣ, въ Вѣнѣ	210
	Портретъ Губерта Рубиуса руки Антонио Моро въ Брюссельскомъ музеѣ. Хоръ церкви Свѣт. Пьера въ Капелѣ. Вздвиганіе первыи Свѣт. Жерменъ въ Аржантанѣ	211
	Фреска портрета замка Гальнъ въ Швейцаріи въ искусствѣ, въ Парижѣ	217
	Замокъ Шамборъ	219
	Отецъ Бурдурманъ въ Руанѣ	220
	Домъ Франциска I въ Парижѣ	223
	Дувръ	225
	Надворный памятникъ Луи де Бурде въ Руанскомъ соборѣ, работы Жана Гужона	229
	Нимфа на фонтанѣ дез' Иносанъ въ Парижѣ	230
	Картина работы Жана Гужона въ Дуврѣ	231
	Портретъ Франциска I, работы Жана Клуэ въ Дуврѣ	237
	Портретъ Карла IX, работы Франсуа Клуэ въ Придворномъ Художественно-историческомъ музеѣ, въ Вѣнѣ	238
	Ратуша въ Севильѣ	241
	Горы „Капа Пилеритъ“ въ Саргосесѣ. Дворъ Епископства въ Фелоритѣ, работы Хуана де Геррера	243
	Надворный памятникъ кардинала Жуана де Тавера въ Госитанѣ де афура, въ Толедѣ, работы Алонсо Феррутте	248
	Сикстинск. Картина Висенте Хуанеса въ Прадѣ въ Мадридѣ	251
	Мадонна Корина въ Музеѣ Мералеса въ Прадо, въ Мадридѣ	252
	Иванъ Голландъ-Гоуза въ Кеенингтоуѣ	254
	Камня въ Кобгэмѣ (Кентъ)	255
	Портреты-миниатюры Генриха VIII и Франциска VII въ Виндзорскомъ замкѣ работы Николая Гиллиарда	259
	Замокъ Гесселгергеръ	261
	Замокъ Кройборгъ около Гельснгерга. Палацъ замка Гринсгольма	262
	Наружный дворъ замка Гринсгольма. Надворный порталъ замка въ Кальмарѣ	263
	Портретъ Бригитты Гьё работы Якоба Бинка въ замкѣ Фредериксборгъ	265
	Солейманъ II. Гравюра на мѣди Мельхиора Лорха	267
	Свѣтъ въ соборѣ св. Петра въ Римѣ, работы Лоренцо Бернини	273
	Церковь Санта Марія делла Салюте въ Венеціи по проекту Балдассаре Лонгени	277
	Дворъ Генуэзскаго университета по проекту Бартоломмео Бианко	279
	Стефано Мадерна. Изваяніе лежащей св. Цециліи въ Санта Чечилія, въ Римѣ	282
	Давидъ въ виллѣ Боргезе, въ Римѣ, работы Лоренцо Бернини	284
	Лоренцо Бернини. „Лоскущеніе св. Терезы“, въ Санта Марія делла Викторія, въ Римѣ	285
	Левъ въ Атланта Редкофъ, Алессандро Лангарда въ соборѣ св. Петра въ Римѣ	289
	„Кумская Сивилла“ Доменикиво въ палаццо Боргезе, въ Римѣ	296
	Будильскъ свѣтъ Картина Гербачио въ Туринскомъ музеѣ	297

	Стр.		Стр.
„Благовѣщеніе“ Джентилески	290	работы Иеронима Дюкенуа, въ Сенъ-Баво, въ Гентѣ	390
„Игроки въ карты“ Караваджо въ Королевской галлерей, въ Дрезденѣ	302	Грѣхопаденіе. Картина Петра Пауля Рубенса и Яна Брегеля старшаго въ Гаагскомъ музеѣ	395
Ворота Сенъ-Дени въ Парижѣ, по проекту Франсуа Блонделя	310	Автопортретъ Рубенса съ женой Изабеллой Брантъ въ Мюнхенской Пинакотекѣ	400
Фасадъ съ колоннадами Лувра въ Парижѣ, работы Клода Перро	316	„Битва амазонокъ“, въ Мюнхенской Пинакотекѣ	401
Военная зала въ Версалѣ, работы Жюля Гардуэна-Мансара	317	Поклоненіе волхвовъ. Картина Рубенса въ Луврѣ	405
Дворцовая капелла въ Версалѣ, работы Жюля Гардуэна-Мансара	319	Сидѣ любви. Картина Петра Пауля Рубенса въ Мадридѣ	406
Бронзовая статуя Анны Австрійской, работы Симона Гиллена, въ Луврѣ	321	Господинъ, натягивающій перчатку. Картина ванъ Дейка въ Дрезденской галлерей	407
Памятникъ Ришелье въ Сорбоннѣ, работы Франсуа Жирардона	323	Отдыхъ во время бѣгства. Картина ванъ Дейка въ Мюнхенской Пинакотекѣ	408
Взвѣстъ живописца Мишьяра, работы Антуана Куазево, въ Луврѣ	324	Дѣти Карла I. Картина ванъ Дейка въ Виндзорѣ	411
Памятникъ Мазарини, работы Антуана Куазево, въ Луврѣ	325	Дичь и фрукты. Картина Ганса Снейдера въ Брюссельскомъ музеѣ	413
Укротитель коня, на площади Согласія въ Парижѣ, работы Гильома Кусту старшаго	326	Сатиры и крестьянскія сцены. Картина Якова Терданса въ Вуданейтскомъ музеѣ	415
Милонъ Кроносскій. Мраморная группа Пьера Пуже въ Луврѣ	329	Пожалованіе. Картина Адриана Брувера въ Мюнхенской Пинакотекѣ	416
Деревенскій обѣдъ. Картина одного изъ Ле Неповъ въ Луврѣ	331	Шедевръ картина Лавалла Тениреса въ Мюнхенской Пинакотекѣ	418
Мученіе св. Эразма. Картина Николы Пуссена въ Ватиканѣ	335	Домъ „Золотыхъ вѣсовъ“ въ Гронингенѣ	420
Утро. Картина Клода Лоррена въ Эрмитажѣ, въ Петербургѣ	338	Часть надгробнаго памятника Лия-и Книпгаузена работы Гомбоута Вергиольста въ Митвольдѣ	432
Семейный портретъ Николы де Ларжильера	341	Торжественное ви. Картина Корнелиа ванъ Пеленбурга въ Кассельской галлерей	438
Дворъ коллегин Санта-Томаса въ Мадридѣ	351	Пиршество стрѣлковъ въ день св. Георгія 1627 г. Картина Франса Гальса въ Гаарлемскомъ музеѣ	441
Пьета. Раскрасившаяся деревянная группа Грегорио Гернандеса въ музеѣ Барселонны	355	Гилле Воббе. Картина Франса Гальса въ Музеѣ короля Фридриха, въ Берлинѣ	443
Деревянная статуя св. Франциска, въ Толедскомъ соборѣ, работы Педро де Мендесъ	357	Деревенскій скрипачъ. Картина Адриана ванъ Остаде въ Гаагскомъ музеѣ	445
Св. Бруно, рѣзца Хоае де Мора, въ Чертовѣ, въ Грападѣ	358	Еврейское кладбище. Картина Рюиздала въ Королевской Дрезденской галлерей	448
Распятие, въ мадридскомъ Прадо, кисти Тестокочупи аль Греко	362	Рѣчной пейзажъ съ мельницей. Картина Рюиздала въ Государственномъ музеѣ, въ Амстердамѣ	449
Св. Бонавентура, картина Франсиско Зурбарана, въ Корол. Дрезденской галлерей	366	Воскрешеніе Лазаря. Картина Питера Ластмана въ Гаагскомъ музеѣ	452
Мадонна со звѣздами, кисти Алонзо Кано, въ мадридскомъ Прадо	368	Такъ называемый „Ночной дозоръ“ Рембрандта въ Государственномъ музеѣ, въ Амстердамѣ	459
Сдача Вреды. Картина Веласкеца въ Прадо, въ Мадридѣ	370	Жертвоприношеніе Маноя. Картина Рембрандта въ Королевской Дрезденской галлерей	458
Иняфанъ Филиппъ Просперо. Картина Веласкеца въ Художественно-Историческомъ музеѣ, въ Вѣнѣ	372	Святое Семейство. Картина Рембрандта въ Кассельской галлерей	461
Ткачихи ковровъ. Картина Веласкеца въ Прадо, въ Мадридѣ	373		
Статей-дамы. Картина Веласкеца въ Прадо, въ Мадридѣ	374		
Св. Антоній съ Младенцемъ Христомъ. Картина Мурильо въ Эрмитажѣ, въ Петербургѣ	380		
Плачь церкви Нотрѣ-Дамъ-д'Анвиль, Луки Федерба въ Мехельнѣ	380		
Гробница епископа Антона Триеста			

	Стр.		Стр.
Христосъ въ Эммаусѣ. Гравюра Рембрандта	462	Сатиръ. Скульптура Клодиона въ Луврѣ	535
Три дерева. Гравюра Рембрандта	464	Диана, работы Жана Антуана Гудона, въ Луврѣ	537
Штальмейстеры. Картина Рембрандта въ Государственномъ музеѣ, въ Амстердамѣ	465	Бюстъ Бюффона, работы Жана Антуана Гудона, въ Луврѣ	538
Водяная мельница. Картина Мейндерта Гоббема въ Луврѣ	466	„Купальщица“, Франсуа Лемуана, въ Эрмитажѣ, въ Петербургѣ	539
Смотрящая на свое отраженіе корова. Картина Пауля Поттера въ Гаагскомъ музеѣ	468	Призваніе на островъ Кибсеру. Картина Ватто въ Луврѣ	541
Дама, моющая руки. Картина Герарда Терборха младшаго въ Королевской Дрезденской галлерей	471	„Арлекинъ и Коломбина“ Ватто, въ собраніи Уоллеса въ Лондонѣ	542
Завтракъ влюбленныхъ. Картина Габриэля Метсу въ Королевской Дрезденской галлерей	472	Молитва предъ обѣдомъ. Картина Жана Симеона Шардена въ Луврѣ	543
Видъ Дельфта. Картина Яна Вермеера въ Гаагскомъ музеѣ	476	Венера у Вулкана. Картина Франсуа Буше въ Луврѣ	545
Комната подвального этажа. Картина Питера де Гооха въ Государственномъ музеѣ, въ Амстердамѣ	477	Развитый кузнечикъ. Картина Жана Батиста Грѣза въ Луврѣ	546
Храпчатый орнаментъ изъ „Книги образцовъ“ Рутгера Кассмана	481	Вѣнская шоколадница. Пастель Жана Этьена Лигара въ Дрезденской Королевской галлерей	548
Фридриховскій корпусъ въ Гейдельбергскомъ замкѣ, построенный Іоганномъ Шохомъ	485	Церковь Санъ-Джованни Латеранскаго собора въ Римѣ, построенная Алессандро Галилеи	551
Увеселительный замокъ въ Большомъ саду въ Дрезденѣ, построенный Іоганномъ Георгомъ Штарке	498	Фонтанъ Треви, въ Римѣ, работы Николо Салони	552
Берлинскій Цейхаузъ, построенный Франсуа Влоделемъ и Іоганномъ Арнольдомъ Нерингомъ	489	Зала въ типъ греческаго креста, въ Ватиканѣ, построенная Микель-Анджело Симонетти	553
Юпитеръ у Филемона и Бавкиды. Картина Адама Эльштеймера въ Корол. Дрезденской галлерей	496	Церковь Сутерга въ Туринѣ, построенная Филиппо Ювара	554
„Ванкетиэль-Роуэлъ“ въ Лондонѣ, по плану Іанго Джонсона	501	Памятникъ папы Климента XIII, работы Кловы, въ соборѣ св. Петра въ Римѣ	557
Церковь Св. Якоба въ Лондонѣ, построенная Кристоферомъ Реномъ	503	Амуръ и Психея. Мраморная группа Кановы въ Луврѣ	558
Церковь св. вичини. Картина сэра Питера Лоуи въ Национальной галлерей, въ Лондонѣ	505	Кающаяся Магдалина. Картина Помпео Батони въ Королевской Дрезденской галлерей	560
Частичный видъ на стѣну биржи въ Констатонѣ	510	Мученіе св. Агаты. Картина Джованни Баттиста Тьеполо въ Музеѣ короля Фридриха, въ Берлинѣ	562
Портретъ карлика Джакомо Фаворки, кисти Карла Мандера III, въ Констатонскомъ музеѣ	511	Пиръ Клеопатры. Фреска Джованни Баттиста Тьеполо въ палаццо Лабиа, въ Венеціи	564
Церковь Воскресенія въ Костромѣ	515	Носорогъ. Картина Пьетро Лонги въ Лондонской Национальной галлерей	565
Обрамленіе стѣны церкви Казанской Божьей Матери въ Марковѣ	519	Санти Джованни e Паоло въ Венеціи. Картина Антонио Канале въ Дрезденской Королевской галлерей	566
Домъ Зелейникова въ Чебоксарахъ (Казанской губерніи)	520	Столбы церкви Санъ-Франциско въ Сантьяго де Компостела	569
Залъ въ Отель де Субизъ, въ Парижѣ, украшенный Жерменомъ Бофраномъ	528	Каза дель Кабильдо въ Сантьяго, построенная Сарелой	570
Видъ архитектора Габриэля, работы Жана Батиста Лемуана, въ Луврѣ	530	Домъ маркиза де Досъ Агвасъ, въ Валенсіи	572
Амуръ Эдмова Вушардона въ Луврѣ	531	Св. Иеронимъ. Деревянная скульптура Франциско Зарильо-и-Алькараца, въ церкви Эрмита де Хесусъ въ Мурсіи	574
Мальчикъ съ кляткой. Скульптура Жана Батиста Пигалля въ Луврѣ	532	Роморія св. Исидора. Картина Франсиско Гойи въ Прадо, въ Мадридѣ	575
Божокъ любви. Скульптура Этьена Мориса Фальконета въ Луврѣ	533	Портретъ живописца Вайѣ, работы Франсиско Гойи, въ Прадо, въ Мадридѣ	578
Вакханка. Скульптура Огюстена Пажу въ Луврѣ	534	Офортъ Франсиско Гойи изъ серии „Caprichos“	579

	Стр.		Стр.
Офортъ Франсиско Гойи изъ серіи „Tauromaquia“	580	Гёте въ Италіи. Картина Іоганна Генриха Вилгельма Тиббейна въ Институтъ Штеделя, во Франкфуртъ-на-Майнѣ	630
Накладисельи миссъ Роберта Морриса въ Уильтонѣ	582	Портретъ старика, работы Балъгазара Леннера, въ Королевской картинной галлерей, въ Дрезденѣ	632
Памятникъ Нельсона, работы Джона Флакмана, въ соборѣ св. Павла въ Лондонѣ	585	Амуръ, точащій стрѣлу. Пастель Антона Рафаэля Менгса въ Королевской картинной галлерей, въ Дрезденѣ	634
Продащица краббовъ. Картина Вильяма Гогарта въ Национальной галлерей, въ Лондонѣ	587	Офортъ Даниэля Ходовецкаго къ сценамъ изъ I и V актовъ „Мишны фонъ Баргелъмъ“ Лессинга	636
Вскорѣ послѣ свадьбы. Картина Вильяма Гогарта изъ серіи „Модный бракъ“, въ Национальной галлерей, въ Лондонѣ	588	Автопортретъ Іенса Кюэля въ Копенгагенской академіи художествъ	644
Изгнанный лордъ. Картина Джошуа Рейнольдса въ Национальной галлерей, въ Лондонѣ	589	Русская деревянная церковь въ Архангельской губерніи	647
Три сестры миссъ Монгомери увѣчиваютъ герму Гименей. Картина Джошуа Рейнольдса въ Национальной галлерей, въ Лондонѣ	590	Зимній дворецъ въ Петербургѣ, построенный Карло Растрелли	648
Дѣвочка съ земляничкой. Картина Джошуа Рейнольдса въ галлерей Уоллеса, въ Лондонѣ	591	Академія художествъ въ Петербургѣ, построенная Александромъ Филипповичемъ Кокориннымъ	649
Портретъ Джорджианы Спенсеръ, работы Томаса Генсборо, принадлежащій графу Спенсеру въ Лондонѣ	592	Соборъ въ Мексикѣ	653
Водопой. Картина Томаса Генсборо въ Национальной галлерей, въ Лондонѣ	593	Исихая. Мраморная статуя Джемса Прада въ Луврѣ	668
Портретъ миссисъ Сиддесъ, работы Томаса Генсборо, въ Национальной галлерей, въ Лондонѣ	594	Неаполитанскія мальчишкы-рыбакъ. Мраморъ Франсуа Рюда въ Луврѣ	669
Леди Гамильтонъ въ видѣ вакханки. Картина Джорджи Ремона въ Национальной галлерей, въ Лондонѣ	596	„Намѣтъ на мертвыхъ“ Альберта Бартоломе на кладбищѣ Перъ-Лашезъ, въ Парижѣ	672
Ландшафтъ съ ветряной мельницей. Картина Іоханн Крома въ Национальной галлерей, въ Лондонѣ	597	Иоаннъ. Мраморная группа Огюста Родена въ Люксембургскомъ музеѣ, въ Парижѣ	673
Пастельщикъ. Картина Балъгазара Пауэля Омътавка въ Брауншвейгскомъ музеѣ	603	Мадамъ Рекамье. Картина Жака Луи Давида въ Луврѣ	675
„Erat sermo inter fratres“. Картина Корнелиса Трооста изъ серіи „NELRI“ въ Гаагскомъ музеѣ	606	Источникъ. Картина Жака Огюста Энгра въ Луврѣ	680
Католическая дворянская церковь въ Дрезденѣ, построенная Гаэтано Кьявери	609	Скатанъ въ Луврѣ. Картина Теодора Жерико въ Луврѣ	681
Фрауэнкирхъ въ Дрезденѣ, построенная Георгомъ Беромъ	612	Еврейская свадьба въ Марокко. Картина Эжена Делакруа въ Луврѣ	684
Императорскій залъ Вюрцбургскаго замка, декорированный Балъгазаромъ Нейманомъ	616	Мостъ. Картина Жюль Дюпре въ собраніи Уоллеса въ Лондонѣ	688
Карлскірхе въ Вѣнѣ, построенная Іоганномъ Бернгардомъ Фишеромъ	619	Собирательницы колосевъ. Картина Жака Франсуа Милле въ Луврѣ	689
Памятникъ Великаго Курфюрста въ Берлинѣ, по проекту Андреаса Шлютера	624	Каменщики. Картина Гюстава Курбе въ Королевской Дрезденской галлерей	691
Маски умирающихъ воиновъ, на Цейхаузѣ, въ Берлинѣ, работы Андреаса Шлютера	626	Сцена на балконѣ. Картина Эдуарда Мане въ Люксембургскомъ музеѣ	693
Покинутая Ариадна. Картина Ангелики Кауфманъ въ Королевской картинной галлерей, въ Дрезденѣ	628	Церковь въ Ветейлѣ. Картина Клода Моне въ Люксембургскомъ музеѣ, въ Парижѣ	695
		Фасадъ городского театра, Мартина Дюльфера въ Любекѣ	704
		Домъ художниковъ Сецессиона въ Вѣнѣ, построенный Іозефомъ Ольбрихомъ	705
		Нижняя часть памятника графа фонъ деръ Марка, работы Готфрида Шадда, въ церкви св. Дороти въ Берлинѣ	708
		Мраморный бюстъ ректора Мелеротто, работы Готфрида Шадона, въ Іохимстальской гимназіи, въ Берлинѣ	709

	Стр.		Стр.
Конная статуя Бисмарка, работы Адольфа Гильдебранда, въ Бременѣ	745	„Искушение“. Группа Жюль Ларга въ Гентскомъ музеѣ	779
Амазонка Луи Тьвальона у Национальной галлерей, въ Берлинѣ	746	Рудокопы, возвращающіеся съ работы. Рельефъ Константена Менье въ Брюссельскомъ музеѣ	780
Бетховенъ Макса Клингера въ Городскомъ музеѣ, въ Лейпцигѣ	747	„Тридцатидневная месса“. Картина Аври Лейса въ Брюссельскомъ музеѣ	782
Апокалиптическіе всадники. Картонъ Петера Корнелиуса въ Национальной галлерей, въ Берлинѣ	753	„Вечерняя молитва“. Картина Эжена Ларманса въ Королевской картинной галлерей, въ Дрезденѣ	784
Смерть-губительница. Рисунокъ Альфреда Ретеля изъ серіи „Пляска смерти“, частнаго собранія	757	Лѣстница Гендрика Петруса Берлага въ Гаагѣ	788
Пиръ Платона. Картина Ансельма Фейербаха въ Национальной галлерей, въ Берлинѣ	762	„Расточительная трапеза“. Картина Юзефа Израельса въ музеѣ Глааго	790
Льнопрядильня. Картина Макса Либермана въ Национальной галлерей, въ Берлинѣ	768	Луговой ландшафтъ Якоба Мариса въ частномъ собраніи (въ Америкѣ)	791
„Пустите дѣтей приходять ко Мнѣ“. Картина Фрица фонъ Уде въ Городскомъ музеѣ, въ Лейпцигѣ	739	Адонисъ Торвальдсена въ Мюнхенской Глинтотекѣ	795
Нереида и Тритонъ. Картина Арнольда Бейкина въ галлерей Шака, въ Вьеннѣ	742	Валькирія Стефана Синдига, въ собраніи Келлера и Рейнера, въ Берлинѣ	798
Обрученіе. Картина Ганса фонъ Маре въ Шлейсгеймской галлерей	744	Засѣданіе комитета французской выставки въ Копенгагенѣ. Картина Петера Северина Крйера въ галлерей Я. Лейса, въ Копенгагенѣ	801
Игрокъ на скрипкѣ въ лунную ночь. Литографія Ганса Тома	745	Домашняя сцена. Картина Вигго Югансена	803
У красоты. Гравюра Макса Клингера	747	Майя. Картина Андрея Порта въ Национальной галлерей, въ Берлинѣ	806
„Шимбалистъ“ сэра Ричарда Уэстмекота въ Четсуортѣ	752	Ливенца и змѣя блуждающаго. Картина Луи Липпелера въ Королевской картинной галлерей, въ Дрезденѣ	807
Телѣга. Картина Джона Констебля въ Национальной галлерей, въ Лондонѣ	757	Каналь-Скулптура (Словани) Дюпре въ палатцѣ Матти, въ Фарсенци	811
Духъ христіанства или Садитъ. Картина Джорджа Фредерика Уотса въ галлерей Тота, въ Лондонѣ	759	Большой каналъ (Canale Grande) въ Венеціи. Картина Гульельмо Чарди	817
Король Кофотуд и палатина Каринна сэра Эдуарда Верри-Джонса въ галлерей Тота, въ Лондонѣ	762	Статуя Врута работы Хоазе Вильчеса въ Музеѣ Современнаго Искусства, въ Мадридѣ	821
Особлякъ Веѣ въ Чикаго, построенный Х. Х. Ричардсономъ	767	Карликъ. Картина Игнасіо Зулоага, въ Люксембургскомъ музеѣ, въ Парижѣ	824
Памятникъ Шоу, работы Огюстеса Сентъ-Годенеса, въ Бостонѣ	779	Зданіе Телефоннаго акціонернаго общества въ Гельсингфорсѣ, сооруженное Ларсомъ Сонкомъ	827
Портретъ Томаса Карлейля, работы Джемса Макъ Нилла Уистлера, въ музеѣ Глааго	774	Историческій музей Шервуда на Красной площади, въ Москвѣ	832
Домъ Аври ванъ де Вельде въ Антверпенѣ въ Брюсселемъ	776		

Введеніе.

Величаво и спокойно, словно на орлиныхъ крыльяхъ, спустилось съ небесныхъ высотъ на землю искусство новаго вѣка, воздухомъ котораго мы еще и теперь дышимъ. Но за покоемъ послѣдовало скоро новое движеніе, послѣ близости къ небу снова послышался аромать земли. Смѣну направленій, господствовавшихъ въ европейскомъ искусствѣ съ начала XVI до конца XIX вѣка, наука исторіи искусства приурочиваетъ къ отдѣламъ, которые она называетъ высокимъ ренессансомъ, позднимъ ренессансомъ, барокко, рококо, далѣе классицизмомъ, эклектизмомъ, реализмомъ, натурализмомъ и импрессионизмомъ. Самые выдающіеся историки искусства XIX вѣка, каковы, на примѣръ, Доме, фонъ-Цанъ, Буркгардтъ, Шпрингеръ, Вѣльфлинь, Шмарзовъ и Стржиговскій, наконецъ Юліусъ Ланге, трудились надъ тѣмъ, чтобы дать этимъ терминамъ истинное содержаніе. Но и здѣсь границы отдѣловъ такъ постепенно сливаются, а различія направленій представлены такъ разнообразно, что мы должны слѣдить за движеніемъ по возможности независимо отъ этихъ школьныхъ дѣленій. Такъ какъ даровитые и избранные художники, начиная съ начала XVI столѣтія, овладѣли почти всѣми средствами для передачи вѣдшихъ формъ и выраженія, то развитіе совершалось теперь не столько въ области художественныхъ знаній, сколько въ области художественныхъ стремленій, измѣнчивость которыхъ, обусловленная временемъ, мѣстомъ и личностью, является особенно важной.

Образовательное искусство, какъ бы часто и при томъ добровольно ни становилось на службу другимъ задачамъ, вышло изъ этого развитія въ видѣ самостоятельной духовной силы со своими собственными цѣлями, задачами, учеными учрежденіями, и за тѣмъ естественно расширило область своего вѣдѣнія настолько, что усвоило себѣ всѣ мыслимыя проявленія жизни природы и жизни духа.

Величественно и спокойно, точно съ небесныхъ высотъ, новое искусство снизошло прежде всего на счастливыя поля Италіи. Новое зодчество развивало здѣсь свое чувство закономерныхъ отношеній и чистыхъ формъ въ очень тѣсномъ единеніи съ римскимъ антикомъ. Изобразительныя искусства смотрѣли на природу условными, но шире раскрытыми, чѣмъ раньше, очами. Великіе образы христіанскаго неба, языческаго Олимпа и образы безсмертной фантази, „своенравной дочери Юпитера“, новое время хотѣло видѣть въ такихъ фор-

махъ, которыя соединяли бы свободную вѣрность природы съ вѣчно цѣнной красотой.

Небесныя или земныя, историческія или вымышленныя событія уже лишены всякихъ побочныхъ фигуръ и ненужныхъ подробностей, изображаются возможно проще и выразительнѣе, но въ то же время размѣщаются на отведенномъ пространствѣ по законамъ красоты, ритма и равновѣсія не только въ ширину и высоту его, но уже и въ глубину. Къ величественному, къ законченному и замкнутому въ себѣ цѣлому стремятся духъ кратковременнаго итальянскаго высокаго ренессанса.

Узнать причину образования новаго стиля не такъ легко, какъ знать его проявленіе. Совершаются ли измѣненія стиля, какъ обычно принимаютъ, путемъ самостоятельнаго органическаго развитія мотивовъ, какъ таковыхъ? Покоятся ли они на утомленіи глаза привычнымъ и на его желаніи переменъ? Или они только послѣдовательно запечатлѣваютъ движеніе всей духовной жизни народовъ? Какъ бы то ни было, мы не можемъ считать случаемъ, что стремленіе къ объединенію частей художественнаго произведенія, тяготѣніе къ величественному и возвышенному въ искусствѣ приходится на то самое время, когда смѣлые открыватели новыхъ земель переплывали океаны, чтобы положить къ ногамъ человечества землю какъ цѣлое, на то время, когда другіе изслѣдователи возводили взоры къ звѣздному небу, чтобы указать земному шару его мѣсто въ солнечной системѣ; и несомнѣнно, что болѣе чистому и широкому пониманію формъ человѣческаго тѣла способствовали не только анатомическія занятія того времени, въ которыхъ Леонардо и Микель-Анджело принимали участіе еще до появленія „Анатоміи“ Везалия, но также систематическое извлеченіе изъ земли древнихъ статуй, изъ которыхъ лишь теперь стали доступны миру такія произведенія, какъ Бельведерскій Аполлонъ и Бельведерскій торсъ, какъ Лаокоонъ (т. I, стр. 507), открытый въ 1506 г. около термъ Тита.

Однако, не только одной человѣческой жизни сохраняло итальянское искусство это спокойное величіе, то чистое равновѣсіе, то благородство пропорцій, которыя отличаютъ искусство золотого времени. Какъ будто простота природы сама себя переросла и уничтожила. Величавое стремилось къ колоссальному, спокойствіе явно стремилось къ движенію, чистое равновѣсіе нарушалось усиленіемъ движенія въ противоположныя стороны. Развитие протекало какъ законъ природы, протекало въ живописи и скульптурѣ такъ же, какъ и въ архитектурѣ, и охотнѣе всего, именно, ею мы ограничились бы примѣненіемъ термина „барокко“. Собственно потому, что это развитие протекало какъ бы по нѣкому закону природы, мы не можемъ дѣлать за него отвѣтственнымъ одну волю Микель-Анджело, хотя ни одинъ художникъ не сросся съ этимъ движеніемъ такъ, какъ онъ. Что эта склонность къ дѣйствию массъ и къ усиленію дѣйствій противоположныхъ частей въ общемъ не ограничивалась образовательными искусствами, показываетъ взглядъ, брошенный на многочисленныя параллельныя культурно-историческія движенія. Стоитъ только включить въ поле нашего зрѣнія крупныя противоположности между реформацией и контръ-реформацией, между успѣхами науки и суевѣріемъ судовъ надъ

вѣдѣями, между правами Европы и правами новооткрытыхъ народовъ восточной части земнаго шара. Противнѣ, контрасты и здѣсь являются достаточно „барочными“.

Въ то время, какъ это движеніе охватило всю Италію въ теченіе XVI столѣтія, развитіе искусства новаго времени на сѣверѣ пошло совершенно другими путями. Склонность къ преувеличенію и къ объединенно языка формъ проявилась здѣсь, сперва независимо отъ Италіи, въ болѣе тѣсной связи съ дѣйствительностью. Въ архитектурѣ и въ орнаментикѣ, однако, сляніе формъ, принесенныхъ итальянскимъ ренессансомъ, съ мѣстнымъ позднеготическимъ основнымъ вкусомъ родило тотъ смѣшанный стиль нѣмецкаго, французскаго, нидерландскаго и англійскаго ренессанса, который образуетъ почти особый стиль. Въ изобразительныхъ же искусствахъ сѣвера, гдѣ къ началу XVI вѣка во главѣ самостоятельнаго движенія стояла южная Германия съ Дюреромъ и Гольбейномъ, знакомство съ языкомъ формъ Микель-Анджело и Рафаэли скоро привело изобразителей духовныхъ и свѣтскихъ исторій къ неизбежному внѣшнему подражанію великимъ итальянцамъ, такъ какъ они не могли постигнуть внутренней необходимости переменъ ихъ стиля, въ то время какъ въ Нидерландахъ уже въ XVI столѣтіи выступили смѣлые піонеры, подготовившіе великое натуралистическое искусство XVII вѣка въ области жанра и пейзажа.

Пышно и вмѣстѣ шумливо первая появилась на громадномъ кругозорѣ XVII столѣтія архитектура, рассчитанная исключительно на величественность, но и вмѣстѣ съ тѣмъ на внѣшнія воздѣйствія. Завоевать обширныя области Европы удалось итальянскому, собственно изъ Италіи вышедшему, стилю барокко съ его часто высокопарнымъ, часто напыщеннымъ языкомъ формъ, кое гдѣ не побоявшемуся уже замѣнить главныя отвѣсныя стѣны зданій горизонтальными аркадами. Только къ сѣверу отъ Альпъ, въ особенности же во Франціи, архитектура постоянно вспоминала о своемъ античномъ происхожденіи и, вновь примѣняя строгіе ордена колоннъ и болѣе чистыя пропорціи прошлаго времени, сумѣла защитить себя тылъ.

Въ области изобразительныхъ искусствъ, однако, барочное движеніе, часто вступающее въ союзъ со смѣлымъ, даже рѣзкимъ натурализмомъ, обозначало только одно изъ направлений, господствовавшихъ въ XVII столѣтіи. Наряду съ роскошнымъ, кричащимъ, преувеличеннымъ направлениемъ, обусловленнымъ господствующей барочной архитектурой, при чемъ главнымъ скульпторомъ барокко является великій итальянецъ Бернини, а главнымъ живописцемъ еще болѣе великій фламандецъ Рубенсъ, во всѣхъ художественныхъ странахъ обозначились теперь два другихъ главныхъ направленія. Одно изъ нихъ всюду искало и находило тѣснѣйшее соприкосновеніе со школами и мастерами великаго прошлаго. „Эклектики“ въ родѣ Гвидо Рени, „классики“ какъ Пуссенъ — ихъ главныя мастера. Другое же, имѣвшее лучшее будущее, искало соприкосновенія только съ природой, которое, конечно, въ большинствѣ случаевъ оно находило не безъ посредства барочнаго духа времени. Главныя его мастера — могучіе нидерландцы Рембрандтъ, Рюсдаль, Францъ Гальсъ и Вермееръ и

единственный испанец Веласкесъ, съ которыми не можетъ равняться италіанскій „натуралистъ“ Караваджо, боролись съ природой, какъ Іаковъ съ Ангеломъ, чтобы исторгнуть у нея всё ея тайны.

Въ продолженіе всего XVIII вѣка въ области правды и искусства Европы господствовала Франція. Здѣсь подъ девизомъ „L'etat c'est moi“ „Короля-Олицца“ Людовика XIV образовалась та придворная веселая жизнь и та уточенная вѣжливость, которыя, говоря словами Тэна, научили всю Европу искусству кланяться, улыбаться и аплодировать. Но на исходѣ XVIII столѣтія, въ намѣренномъ контрастѣ съ ними, произошелъ снова во Франціи тотъ рѣзкій, насильственный переворотъ всѣхъ отношеній, которому уже предшествовалъ поворотъ въ области наукъ и искусствъ. Если архитектура Франціи уже въ XVII вѣкѣ сохранила мало чертъ настоящаго италіанскаго барокко, то вскорѣ послѣ смерти Людовика XIV она направилась совершенно по другимъ путямъ; быстро измѣнивши внутренній видъ зданій, стали избѣгать всякаго расчлененія стѣнъ несущими пилястрами. Конструктивное расчлененіе переродилось въ бордюръ, а обрамленія — въ легкій орнаментъ изъ лентъ, раковинъ, листьевъ и ползучихъ лозъ. Въ живописи этотъ прелестный, веселый стиль, отвѣчавшій склонности того времени къ игривости и къ пустякамъ, извѣстный въ нашемъ художественномъ языкѣ подъ именемъ рококо, не говоря о болѣе раннихъ попыткахъ, былъ представленъ Ватто, и именно въ немъ этотъ стиль папелъ во Франціи еще десятки лѣтъ счастливаго продолженія. Изъ Франціи онъ распространился особенно въ Германію. Оправившись въ послѣдней трети столѣтія отъ послѣдствій тридцатилѣтней войны, она не только доставила для рококо въ фарфорѣ наиболее подходящій пластическій матеріалъ, но также приняла, особенно въ области науки объ искусствѣ, самое большое участіе въ великомъ возвращеніи и утвержденіи искусства классической древности, приготовившаго для рококо ужасный конецъ. Влѣдствіе этого движенія къ классическому въ послѣднія десятилѣтія XVIII столѣтія архитектура всѣхъ странъ, рѣшительнѣе чѣмъ когда-либо раньше, возвратилась къ античному языку формъ. Скульптура пошла слѣдомъ. Въ живописи, однако, истинному движенію въ духѣ античности, связанному съ открытіемъ Геркуланума и Помпей, предшествовало направленіе великихъ англичанъ, которые самостоятельно примкнули къ природѣ и къ великимъ мастерамъ XVII столѣтія. Рядомъ съ этими обратными движеніями во Франціи, какъ и въ Англии, и въ Германіи, тихо и робко пробивалось новое направленіе, взявшее себѣ образцомъ исключительно одну природу.

Солнце XIX столѣтія хотя и часто бывало закрыто облаками, все же достаточно долгое время давало небесный свѣтъ, и именно чтобы содѣйствовать духовному развитію человѣческаго рода. Дальнѣйшее развитіе этого вѣка пошло впередъ прежде всего во всѣхъ отрасляхъ науки и техники, въ искусствахъ практической жизни. Только искусство музыки въ XIX вѣкѣ стояло впереди изобразительныхъ искусствъ. Мы увидимъ, однако, что исторія изобразительныхъ искусствъ этой эпохи можетъ насчитать множество значительныхъ твореній. Ни въ одинъ изъ болѣе раннихъ періодовъ времени не

скрещивалось столько различных направлений, какъ въ XIX столѣтїи. Подобно тому какъ въ политической жизни европейскихъ народовъ зародившееся во Франци космополитическое стремленіе къ свободѣ, равенству и братству, безотносительно къ национальнымъ границамъ, все рѣшительнѣе противостояло стремленію народовъ къ национальной обособленности на основѣ одного своего языка и однородно сложившейся семейной жизни, такъ точно и въ художественной жизни мы видимъ, какъ повсюду опредѣленное стремленіе къ международному равенству на почвѣ общихъ достижений, въ существеномъ совпадающихъ съ движеніемъ впередъ французскаго искусства, противостояло убѣжденію, что новое, согрѣтое жизнью искусство должно родиться изъ крови сердца отдельной художественной личности и изъ бездонныхъ глубинъ народной души каждой отдельной страны. По виду, независимо отъ интернациональнаго и національнаго направлений, въ искусствѣ XIX столѣтїа скрещиваются, однако, еще два другія течения. Одно, обязанное главнымъ образомъ академіямъ, полагало, что можетъ преуспѣвать только опираясь на искусство прошлыхъ временъ и народовъ, и просто удивительно, какое множество призраковъ художественныхъ стилей прошлаго, смѣнявшихся какъ пестрые образы на экранѣ, вызвало снова это направленіе XIX столѣтїа. Второе течение, не заботясь о прежнихъ направленїяхъ, хотѣло ватиться въ море, питаясь своими собственными источниками и по собственному, своими усилїями проложенному руслу. Его художники, говоря словами Леонардо, хотѣли быть не внуками, а сыновьями природы, а, поскольку они смотрѣли на природу художественно утонченнымъ взоромъ и передавали ее одухотворенной рукой, произвели творенїа, дѣйствительно могущїа считаться наиболѣе полными выразителями искусства XIX столѣтїа.

Дологъ путь, предстоящїй намъ до конца этого тома. Мы должны будемъ считаться съ возрѣніями самыхъ различныхъ народовъ и отдельныхъ мастеровъ. То, что объединяетъ, мы будемъ отбѣнять не менѣе рѣзко, чѣмъ то, что разъединяетъ. Всюду мы будемъ опираться на путеводителей, которые въ различныхъ направленїяхъ указываютъ будущее. Различные пути ведутъ къ одинаковымъ цѣлямъ. Цѣль же всѣхъ искусствъ остается такъ изображать природу, какъ она, видимая глазами, отражается въ окрыленныхъ человѣческихъ душахъ.

Первая книга.

Искусство XVI столѣтія.

I. Итальянское искусство XVI столѣтія.

1. Искусство XVI столѣтія въ средней Италіи.

А. Предварительныя замѣчанія. — Творцы новаго искусства.

Та истинно художественная правда и красота, которая проявилась въ созданіяхъ Иктина и Фидія, Праксителя и Апелла (т. I, стр. 404), снова возродилась лишь спустя восемнадцать вѣковъ стараго и новаго развитія въ средне-итальянскомъ высокомъ ренессансѣ, въ рукахъ Браманте, Леонардо да Винчи, Микель-Анджело, Фра-Бартоломмео и Рафаэля. Конечно, вовсе не случайность, что этотъ чистый стиль вторично расцвѣлъ на залитыхъ солнцемъ поляхъ одного изъ омываемыхъ Средиземнымъ моремъ полуострова. Италія и Греція съ давнихъ поръ были родными сестрами! Въдѣ на итальянской почвѣ сохранилось поразительное множество античныхъ мастерскихъ произведеній. Въдѣ въ Италіи еще съ среднихъ вѣковъ развилось свое величественное искусство! Даръ величаво и просто рассказывать обнаружилъ здѣсь Джотто (т. II, стр. 482) уже въ XIII столѣтіи, а Мазаччіо, художникъ, пролагавшій новые пути и возвысившійся во Флоренціи на порогѣ XV столѣтія (т. II, стр. 762), уже въ такой мѣрѣ возвеличилъ и упростилъ языкъ формъ, что главные мастера новаго вѣка подали ему руки черезъ головы слѣдовавшихъ за нимъ художниковъ. Великіе мастера и теперь становятся во главѣ движенія. Именно исторія итальянскаго искусства эпохи расцвѣта XVI вѣка неотдѣльна отъ исторія ея руководящихъ художниковъ. Но какъ разъ въ эпоху наибольшаго расцвѣта, рядомъ съ художниками, въ историческомъ развитіи играли значительную роль также ихъ покровители, поощрители и заказчики произведеній искусства. Безъ художественнаго чутья Юлія II, властнаго, сильнаго волею папы изъ дома делла Ровере (1503—1513), Браманте, Микель-Анджело и Рафаэлю едва ли удалось бы развернуть свои крылья для высочайшихъ полетовъ. Но и панъ изъ дома Медичи, Льва X (1513—1521) и Климента VII (1523—1534) также нельзя отдѣлять отъ развитія высокаго ренессанса; по ихъ слѣдамъ пошли герцоги Медичи во Флоренціи, распри которыхъ за господство кончились тѣмъ,

что Козимо I въ 1569 г. былъ возведенъ папой Піемъ V въ санъ великаго герцога Тосканскаго. Подъ покровомъ Ровере и Медичи окрѣпли великіе тосканскіе и умбринскіе мастера эпохи расцвѣта. Но наряду съ княжескимъ искусствомъ, какъ мы увидимъ, все еще играло роль монастырское искусство, все еще исполняло свою обязанность искусство городскихъ ратушъ, и призывалось къ жизни частное искусство архитекторовъ, живописцевъ и скульпторовъ ихъ покровителями изъ знатныхъ горожанъ.

Два великихъ мастера, въ лицѣ которыхъ мы чтимъ творцовъ высокаго ренессанса, Браманте и Рафаэль, были урбинцы, а трое остальныхъ — Леонардо да Винчи, Микель-Анджело и Фра-Бартоломмео — флорентійцы. О начальной дѣятельности обоихъ старшихъ мастеровъ, Браманте и Леонардо, мы дали понятіе уже во второмъ томѣ (стр. 795 и 778), такъ какъ наиболѣе продолжительное время ихъ жизни и творчества относилось къ XV столѣтію. Теперь мы должны обозрѣть ихъ творчество въ общей связи. Браманте является въ новомъ свѣтѣ послѣ изслѣдованій Геймюллера, Зейдлица, А. Р. Менера, Бельтрами, Ньоли и Каротти. Наши знанія о Леонардо да Винчи, основанныя на прежнихъ изслѣдованіяхъ Аморетти и Уціелли, затѣмъ были значительно расширены благодаря болѣе новымъ работамъ Рихтера, Геймюллера, Г. Людвига, Мюнца, Мюллеръ-Вальде, Скопьячильо, Свайди, Беренсона, Сольми, Гронау, Горне и Макъ-Керди. Наконецъ, Зейдлицъ наглядно и самостоятельно свелъ воедино всѣ эти изслѣдованія. О жизни и произведеніяхъ Микель-Анджело мы отлично освѣдомлены благодаря его современникамъ Кондиви и Вазари. Архивныя разысканія Гайѣ, Миланези и Маркезе кое-что къ этому добавили. Письма Микель-Анджело изъ Миланези, а его стихи, недавно переведенные Робертгорновымъ на нѣмецкій языкъ, издали Гваста и Фрей. Изъ новыхъ обобщенъ обзоровъ его творчества послѣ книги Готти надо отмѣтить особенно большіе труды Германа Гримма, Антона Шпрингера, Хиса, Уильсона, Саймондса и Тоде, къ которымъ присоединяются болѣе новыя работы Коррадо Риччи, Гольройда, Кнанца, Маковского, Фрея и волей-неволей Карла Юсти. Важнѣйшія стороны его искусства основательно изучили Генке, В. Лангъ и Беренсонъ, особые отдѣлы его творчества — Карлъ Юсти, Фрей, Вѣльфлингъ, Брокгаузъ и Штейнманъ.

То, что мы знаемъ о жизни и дѣятельности Фра-Бартоломмео, превосходно сопоставили сперва Маркезе, а въ последнее время Кнанцъ. По вопросу о его рисункахъ имѣются изслѣдованія А. фонъ-Цана и Беренсона. Во главѣ критическихъ работъ о Рафаэлѣ попрежнему остается трудъ Нассавана, на ряду съ которымъ надо отмѣтить болѣе поздніе Шпрингера, Кроу и Кавальказелле, Мюнца и Мингетти. Повторенія его картинъ сопоставили Любе и Розенбергъ. Какъ архитектора его изучали Геймюллеръ и Гофманъ, какъ рисовальщика — Робинсонъ, Руландъ и Фисель. Его жизнь какъ художника прослѣдили Вѣльфлингъ, Стржиговскій, Фѣге и Гронау. Проблема его юническаго развитія, съ которой стоитъ въ связи вопросъ о принадлежности такъ называемаго „Венеціанскаго альбома эскизовъ“ Венеціанской академіи Рафаэлю, Пинтуриккіо, или, какъ мы полагаемъ, различнымъ умбринскимъ мастерамъ, до и

послѣ усиленныхъ трудовъ Морелли (Дермольева), занималъ въ особенности Каля, Коопмана, Шмарсова и Зейдлица. Въ основу изученія его римской мастерской надо все еще класть работу Долльмайра.



Темплетто Браманте въ Санъ Пьетро нинь Монторіо въ Римѣ. По фотографіи Р. Момони въ Римѣ. Ср стр. 10.

Донатто д'Анджело Браманте (1444 - 1514), великій знатокъ массы и пропорцій, сталъ въ Урбино архитекторомъ подъ руководствомъ Лучіано Лаурана (т. II, стр. 725), герцогскій дворець котораго превзошелъ все прежнія зданія христіанскаго времени классическимъ благородствомъ языка формъ

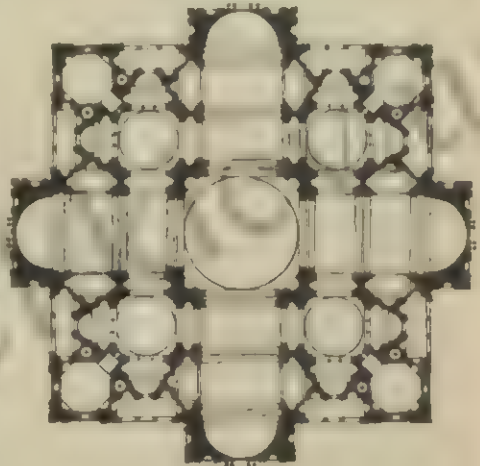
и одновременно подъ руководствомъ Пьеро дела Франческа (т. II, стр. 781) онъ сталъ живописцемъ.

Какъ стѣной живописецъ онъ въ свою раннюю миланскую пору занятъ былъ главнымъ образомъ декоративной росписью одного двора на Венеціанской улицѣ, затѣмъ героическими фигурами войновъ Вреры (т. II, стр. 826) и картинами герцогскаго замка, изъ которыхъ сохранился мощный торсъ Меркурія, ошибочно приписанный Мюллеромъ-Вальде Леонардо. Станковой картиной его работы Зейдлицъ, Свидя и Каротти справедливо считаютъ „Христа у колонны“ въ Кьяравалле, великолѣпную, величавую по формамъ тѣла фигуру, съ живой, выразительной головой.

Какъ архитекторъ Браманте, безъ сомнѣнія прѣбывая черезъ Мантую, переработалъ въ Миланѣ и вліяніе Альберти (т. II, стр. 722). Въ Санъ Сатиро въ Миланѣ онъ обнаружилъ свою связь съ живописью въ оригинальной обработкѣ стѣны за главнымъ алтаремъ, которой онъ придалъ видъ одной стороны хора посредствомъ раздѣлки ея въ видъ плоскаго перспективнаго рельефа, представляющаго портикъ съ колоннами. Ризница этой церкви является совершеннѣйшимъ произведеніемъ Браманте въ Миланѣ. Въ куполѣ и хорѣ Санта Марія делье Граціе онъ далъ очертанія плана собора св. Петра въ Римѣ съ его полукружіями по концамъ основного креста. Выступающая ниша церкви въ Аббатограссо (годъ ея постройки надо по Зейдлицу читать 1497) напоминаетъ также его колоссальную нишу передъ Бельведеромъ въ Ватиканѣ.

Если Браманте, по прибытіи въ 1499 г. въ Римъ, и засталъ здѣсь огромный палатцо Канцеллерія (Cancellaria) уже въ готовомъ видѣ (т. II, стр. 841) со стѣнами, расчлененными плоскими нишами въ стилѣ кватроченто, то все-таки можно рѣшиться вмѣстѣ съ Каротти оставить за нимъ долю участія въ сооруженіи ясной по формамъ своихъ массъ церкви Санъ Лоренцо инъ Ламазо. Но затѣмъ другими уже глазами мѣрилъ Браманте мощныя руины Колизея, ясный кругъ Пантеона, законченныя формы арокъ Тита и Траяна; и именно въ его рукахъ, при его врожденномъ чувствѣ величія, вновь пріобрѣтенный языкъ классическихъ формъ сросся съ тѣми созданіями зодчества, которыя начинаютъ высокій ренессансъ.

Только по рисунку Палладія и по гравюрѣ Лафрери мы знаемъ дворецъ Браманте, въ которомъ позже жилъ Рафаэль. Надъ рустикой нижняго этажа, верхній этажъ былъ рѣзко расчлененъ двумя римско-дорическими полустолбами, и именно благодаря этому довольно сильному контрасту строительныхъ



Первый планъ Браманте собора св. Петра въ Римѣ. По Г. Ф. Геймоллеру.

частей и своимъ возвращеніемъ къ дорическому ордену это зданіе приобрѣло значеніе для новаго стиля. Сохранившееся созданіе Браманте въ духѣ высокаго ренессанса — это „Темплетто“ (1502), изящный, небольшой круглый храмъ около Санъ Пьетро инъ Монторіо въ Римѣ (см. рис. на стр. 8). Въ обоихъ этажахъ оживленное строгими нишами въ видѣ раковинъ съ прямоугольными обрамленіями, цилиндрическое ядро мощнаго купольнаго зданія окружено въ нижнемъ этажѣ вѣнцомъ изъ 16 свободно стоящихъ колоннъ, соединенныхъ антаблементомъ съ триглифами. Изящный, строгій монастырскій дворъ въ



Внутренность собора св. Петра Браманте (средняя часть). По фот. бр. Аливари во Флоренціи.

Санта Марія дельа Паче (1504) расположеніемъ своихъ столбовъ-пилястровъ означаетъ новый стиль, на него же указываетъ своимъ расположеніемъ и сводомъ квадратный хоръ и абсида Санта Марія дельа Пополо, которую возобновилъ Браманте (1505). До самыхъ величественныхъ своихъ созданій онъ возвысился позже, на службѣ у Юлія II. Неоконченнымъ остался огромный, мощно задуманный дворецъ Правленія въ Санъ Биаджіо (1505). Закончена была классическая коринфская мраморная постройка — Каза Санта въ соборѣ въ Лорето (1510). Но всѣ другія созданія Браманте превзошли его пристройки къ Ватиканскому дворцу и его новый соборъ св. Петра. Трехъэтажные, крайне изящныхъ пропорцій портики съ колоннами (лоджи) окружаютъ три стороны двора св. Дамазы въ Ватиканѣ; величественно глядитъ огромная полукруглая ниша передъ Бельведеромъ, увѣчанная сверху открывающейся

настрѣчу колоннадой. Наибольше мощно великій геній Браманте проявился въ его новомъ соборѣ св. Петра, первый камень котораго былъ положенъ въ 1506 г. За восемь лѣтъ, которыя еще прожилъ мастеръ, были окончены четыре вѣдательныхъ купольныхъ столба съ ихъ каннелированными нилістрами, увѣнчанными веселыми коринтскими капителями, съ частью арокъ и карнизовъ, которые онѣ несутъ, а въ южной вѣтви креста такъ много было выполнено по проектамъ Браманте, что въ основныхъ формахъ и пропорціяхъ средней части главнаго зданія уже ничего нельзя было нарушить. Въ остальномъ мы знаемъ проекты собора св. Петра Браманте со времени изданія ихъ Геймюлдеромъ. Изъ нихъ вполнѣ опредѣленно вытекаетъ, что величайшая церковь въ мірѣ должна была представлять зданіе чистаго центрального типа съ однимъ среднимъ куполомъ, главенствующимъ надъ равноконечнымъ крестомъ съ закругленными изнутри концами вѣтвей. Первому плану основанія, въ которомъ всѣ концы вѣтвей креста еще четырехугольные, соответствуетъ изображеніе храма на одной медали Юлія II и гравюра Андруз-Дюсерсе. Четыре великолѣпныя, четырехстороннія, суживающіяся кверху по ярусамъ угловыя башни должны были помогать равновѣсію купола. На богатой колоннахъ вѣнчаны храма только высокія колонны подъ четырьмя средними фронтонами должны были отвѣчать спокойнымъ очертаніямъ внутренности. На второмъ планѣ Браманте, напротивъ, вѣтви креста, выступающія наружу, заканчиваются огромными плоскими полуружьями со свободно обходящими ихъ колоннами. И въ томъ, и въ другомъ случаѣ выполненныя при Браманте среднія части внутренности храма св. Петра наполняютъ насъ безотчетнымъ удивленіемъ предъ мощью его находить и выражать великое цѣломудренно и величественно. ●

Въ Леонардо да Винчи (1452—1519), творческомъ пламенномъ духѣ, съ пронизывающимъ взоромъ изслѣдователя, знаніе и умѣние, наука и воля слились въ одно неразрывное цѣлое. Изобразительныя искусства новаго вѣка онъ довелъ до классическаго совершенства. Какъ мыслитель и изслѣдователь онъ опередилъ своихъ современниковъ во всѣхъ областяхъ естественныхъ наукъ и механики; и однако, повидимому, всѣ научныя изысканія, опыты и рисунки съ натуры для него, ученика Верроккю (т. II, стр. 747 и 776), имѣли значеніе только подготовительныхъ работъ къ его картинамъ, статуямъ и различнымъ строительнымъ сооруженіямъ. На ряду съ анатоміей человѣка и лошади онъ изучалъ линейную, воздушную и красочную перспективу. Но и природа позволяла ему „глядѣть въ ея глубочайшія вѣдра, какъ въ душу своего друга“, и именно это неугасающее стремленіе къ природѣ одушевляетъ его созданія самымъ горячимъ художественнымъ чувствомъ.

Собираніе, критическая провѣрка, приведеніе въ связь и изданіе въ свѣтъ болѣе чѣмъ пяти тысячъ листовъ рукописей Леонардо, написанныхъ по преимуществу обратнымъ письмомъ (лѣвой рукой) и украшенныхъ рисунками перомъ, изъ которыхъ важнѣйшія находятся въ „Институтѣ Франціи“, въ бібліотекѣ въ Виндзорѣ и въ миланской Амброзіанѣ (Codex Atlanticus), обязаны главнымъ обра-

зомъ трудамъ Рихтера, Равассона-Молліена, Бельтрами, Рувейра и Лическовской академіи. Его „Книга о живописи“ („Trattato della Pittura“), близка намъ интересующая, состоитъ изъ разрозненныхъ листовъ. Она была издана Дюфрениемъ еще въ 1651 г., но лучшее изданіе по списку Ватиканской бібліотеки было сдѣлано Людвигомъ. Достаточно нѣсколькихъ выдержекъ изъ книги Леонардо, прокладывающей новые пути, чтобы составить о ней понятіе: „Живопись есть смѣсь свѣта и тѣни при посредствѣ всѣхъ разнообразныхъ простыхъ и составныхъ красокъ“. — „Велика ошибка художниковъ, которые рисуютъ какой-либо округлый предметъ при одностороннемъ свѣтѣ у себя дома и затѣмъ пользуются этимъ рисункомъ для картины съ всестороннимъ освѣщеніемъ, какъ это бывасть на открытомъ воздухѣ“. — „Художники, изучающіе исключительно другихъ художниковъ, а не произведенія природы, суть внуки, а не сыновья природы, учительницы всѣхъ хорошихъ мастеровъ“.

Дѣятельность Леонардо въ качествѣ инженера и гидротехника мы здѣсь опускаемъ. Его дѣятельность въ качествѣ художника-зодчаго всесторонне разобралъ Геймоллеръ въ трудѣ Рихтера. Изъ проектовъ улицъ и каналовъ, замковъ, дворцовъ и виллъ, церквей продольнаго и центральнаго типа, сохранившихся на отдѣльныхъ листахъ его рукописей, затѣмъ проекта грандіознаго мавзолея и купольной башни миланскаго собора, которую онъ обставилъ еще готическими фіалами, ничего не было исполнено. Въ большинствѣ его проектовъ, однако, говоритъ уже истинное творчество возрожденія, связанное съ Брунеллески, Альберти и Браманте, рядомъ съ которымъ онъ работалъ въ Миланѣ. Всюду онъ предпочитаетъ зданія центральнаго типа съ возвышеннымъ среднимъ куполомъ. Всѣ они поражаютъ своимъ органическимъ сочетаніемъ пластическихъ массъ.

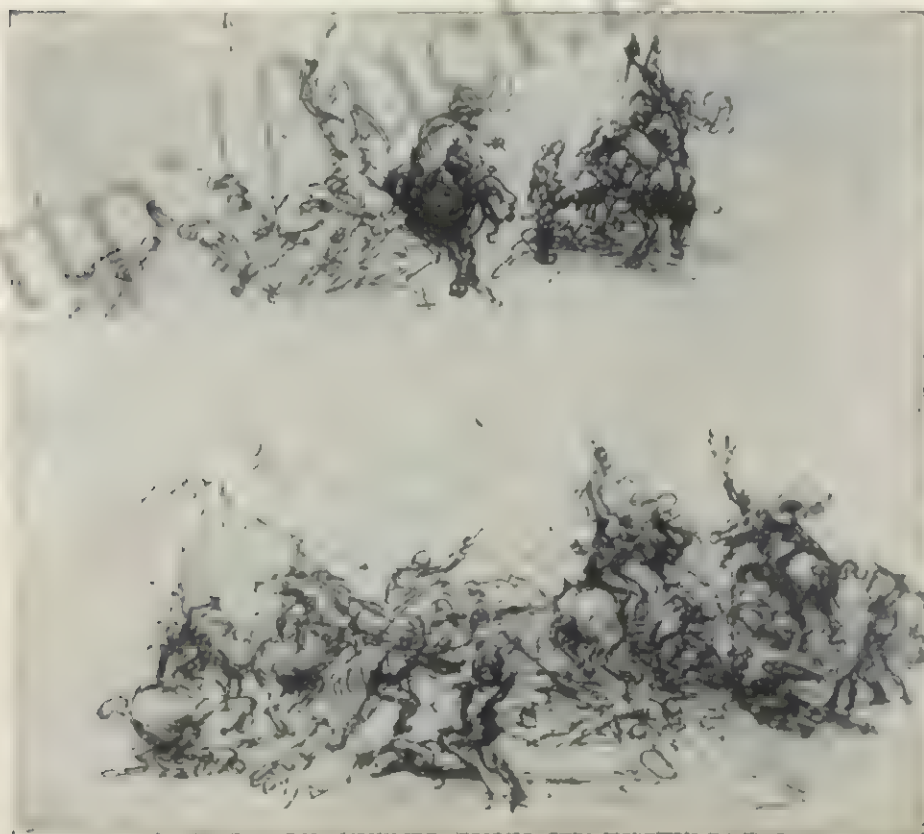
Уже во второмъ томѣ мы одѣнили Леонардо какъ скульптора (стр. 749 и 807). Онъ главнымъ образомъ былъ живописцемъ и чувствовать себя таковымъ, но наиболѣе богатую дѣятельность онъ развивалъ какъ рисовальщикъ. Его живописные рисунки углемъ и сангвой, его нѣжные рисунки свинцовымъ и бѣлымъ карандашомъ, его полные воодушевленія и жизни рисунки перомъ, критически сопоставленные Беренсономъ, представляютъ частью наброски для его большихъ художественныхъ произведеній, частью же сами по себѣ являются небольшими художественными произведеніями.

Его тонко исполненный перомъ пейзажный рисунокъ долины (1473; въ Уффицияхъ), окруженной скалистыми высотами (табл. 1, рис. 1), является самымъ раннимъ сохранившимся его произведеніемъ. Но болѣе живописенъ и поэтиченъ значительно болѣе поздній пейзажъ (въ Виндзорѣ), изображающій, какъ грозная туча разражается ливнемъ надъ долиной, усыпанной домиками. Просто и правдиво сдѣланъ рисунокъ въ собраніи Бонна въ Парижѣ (1479), увѣковѣчившій предателя Бардини, повѣшеннаго на одномъ изъ оконныхъ косяковъ Бардигелло во Флоренціи. Еще большей полнотой художественной жизни дышитъ рисунокъ болѣе поздній (въ Виндзорѣ) съ фигурой юной дѣвушки въ порывѣ къ небу, которую можно было бы признать за дантовскую Беатриче. На первомъ рисункѣ видна еще строгая замкнутость искусства XV столѣтія,



1. Ландшафтъ. Рисунокъ перомъ Леонардо да Винчи въ Уффицихъ во Флоренци.

По фотографіи бр. Аллиари во Флоренци



Исторія искусства. III.

Т-во „Прогрѣщеніе“ въ Спб.

2. Битва при Ангиари. Рисунокъ перомъ Леонардо да Винчи въ Венеціанской Академіи.

По фотографіи бр. Аллиари во Флоренци



3. „Тайная вечеря“. Стѣнная живопись Леонардо да Винчи въ церкви Санта Марія дельле
Граціе въ Миланѣ.

Изъ фотозаписи Д. Аксентьева съ Рима

на второмъ — уже свободное возрѣніе новаго времени. Рядъ самыхъ важныхъ рисунковъ мужскихъ и женскихъ головъ, которые еще Беренсонъ считалъ лучшими произведеніями Леонардо, Зейдлицъ недавно приписалъ Амброджио де Предису. Особенность Леонардо, отражающая странную сторону его существа, сказывается въ постепенныхъ переходахъ отъ причудливой дѣйствительности къ прихотямъ сильного воображенія въ тѣхъ карикатурахъ, изъ числа которыхъ сравнительно пріятной является карикатура съ беззубой, увѣчанной листвьями лисой головой Виндзорскаго собранія. Въ числѣ настоящихъ портретныхъ рисунковъ Леонардо надо отмѣтить его большой въ профиль портретъ Изабеллы д'Эсте въ Луврѣ, собственные, очень выразительные портреты, рисованные сангиной, изъ которыхъ Виндзорскій рисунокъ надѣляетъ тонко очерченную голову мастера съ длинными волосами, съ большою бородой, первыми височными морщинами приближающейся старости.

Лучше всего, однако, можно прослѣдить всѣ шаги искусства Леонардо по его сохранившимся картинамъ. Въ своей „Книгѣ о живописи“ (*Libro della Pittura*) высоко вознесъ онъ ее надъ всеми прочими искусствами, и, какъ его слова, съ такой же силой и его произведенія оказывали вліяніе на преобразование живописи. Вмѣсто рядовъ параллельныхъ построеній въ одной плоскости, обычныхъ для XV вѣка, наступила сразу болѣе свободная и болѣе строгая группировка, предпочитавшая пирамидальное построеніе и усиливавшая глубину. Передача нѣсколькихъ плановъ плоскостей превратила живопись въ болѣе реальный по своей глубинѣ сколокъ съ міра явленій, и это сказалось не только въ болѣе тѣлесности фигуръ передняго плана, но также и въ улучшеніи воздушной и линейной перспективы далей. Но болѣе сильный живописный эффектъ дала новая, мягкая моделировка, основанная на свѣтотѣни, т. е. на тонкихъ переходахъ отъ свѣта къ тѣни. „*Sfumato*“, или „дымчатое“ сливаніе контуровъ съ мѣстными тонами, было доведено до высочайшаго совершенства. „Наконецъ“, говоритъ Леонардо, обрати вниманіе на то, что тѣни и свѣтъ безъ очертаній и красвъ переходятъ другъ въ друга наподобіе дыма (*a uso di fumo*)“.

Число оконченныхъ картинъ Леонардо невелико, на это указывали еще въ XVI столѣтіи Павелъ Ювій и Ломанцо. Въ раннюю флорентинскую пору (1472—1481) одновременно возникли передній ангелъ въ картинѣ Крещенія Верроккіо (рис. т. II, стр. 777) Флорентинской академіи, эта внутренно одухотворенная фигура, о принадлежности которой Леонардо зналъ уже Вазари, а также небольшое луврское Благовѣщеніе, признаваемое теперь вообще за подлинное и выполненное по композиціи еще въ духѣ кватроченто, но новое и глубоко задуманное по выраженію цѣломудреннаго упоенія. Къ концу того же флорентинскаго періода мы относимъ, какъ и ранѣе, вмѣстѣ съ большинствомъ знатоковъ Леонардо, драгоценный подмалевокъ величаво задуманнаго „Поклоненія волхвовъ“ въ Уффицияхъ (рис. на стр. 14), нѣкоторыми изслѣдователями ошибочно считаемый за позднее произведеніе мастера. Лошадь, ставшую на дыбы со всадникомъ на заднемъ планѣ картины, надо объяснять какъ подготовительный этюдъ Леонардо, а не какъ повтореніе

проекта для конной статуи (т. II, стр. 807). Празднично сидитъ Марія съ младенцемъ среди роскошнаго пейзажа съ развалинами. Съ глубокимъ смиреніемъ, по восточному на колѣняхъ, владыки восточной страны приближаются къ небесному Младенцу. Восторгъ изумленія и радости охватываетъ зрителя, выражающихъ свое настроеніе крайне живыми и естественными жестами.



Поклошеніе волхвовъ. Картина Леонардо да Винчи въ Уффицихъ во Флоренціи. По фотогр. бр. Алиари во Флоренціи. Ср. стр. 18.

Совершенно наоборотъ, чѣмъ въ Поклошеніи волхвовъ хотя бы Боттичелли въ тѣхъ же Уффицихъ, здѣсь никто не думаетъ о себѣ, никто не думаетъ о зрителѣ. Новой является свободная красота въ распредѣленіи массъ, разработанныхъ съ расчетомъ на глубину, новыми также являются вѣрно и огромно примѣненные здѣсь эффекты свѣта и тѣни. На той же почвѣ стоитъ смѣлый подмалевокъ св. Іеронима въ Ватиканской галлерей, быть можетъ, дѣйствительно, возникшій нѣсколько позднѣе.

Несомненно, въ первую миланскую эпоху Леонардо (1482—1499) возникла „Мадонна въ скалистомъ гротѣ“ (рис. въ т. II, стр. 827). Гротъ съ удаленнымъ вглубь входомъ, отдѣльные цвѣты, растущіе на землѣ, и романтический видъ вдаль на рѣчную долину, окаймленную горами, переданы еще въ духѣ живописи пятнадцатаго столѣтія. На шестнадцатый вѣкъ указываетъ совершенный языкъ формъ въ выполненіи годовъ и рукъ четырехъ фигуръ, въ юныхъ голыхъ тѣлахъ поклоняющагося отрока Іоанна и маленькаго Спасителя, котораго мать усадила предъ собой на усѣянную цвѣтами землю подъ охрану ангела; стилю шестнадцатаго столѣтія принадлежатъ также свобода уже пирамидальнаго построенія группы и „sfumato“ живописнаго исполненія. Изумительная, улыбающаяся серьезность въ выраженіи лицъ составляетъ душу леонардовскаго настроенія. Извѣстіе, опубликованное Малагуцци о томъ, что въ началѣ 90-хъ годовъ подобная же картина была заказана церковью Санъ Франческо въ Миланѣ художнику Амброджо де Предису вмѣстѣ съ Леонардо, но была исполнена однимъ Леонардо, мы относимъ къ экземпляру лондонской Национальной галлерей, въ которомъ Амброджо точно также могъ сдѣлать большую часть подъ руководствомъ Леонардо. Болѣе раннимъ и мы считаемъ луврскій экземпляръ, утопающій въ „sfumato“, какъ первоначальный заказъ, выполненный для упомянутой церкви, во всемъ обнаруживающій собственную руку Леонардо.

Относительно подлинности портретовъ этого времени, приписываемыхъ Леонардо, мужского и прелестныхъ женскихъ портретовъ въ профиль въ миланской Амброзианѣ, луврской „Belle feronnière“ и похожей на нее, но въ болѣе живомъ движеніи молодой женщины съ горностаемъ на рукѣ собранія князя Чарторыйскаго въ Краковѣ, все еще не достигнуто полного единенія: Амброджо де Предису и мы приписываемъ оба портрета въ Амброзианѣ.

Вторымъ великимъ произведеніемъ Леонардо той же первоначальной миланской поры была его Тайная Вечеря, большая стѣнная картина, писанная масляными красками, сохранившаяся, къ сожалѣнію, только въ видѣ руины, но въ недавнее время сносно реставрированная, въ трапезной Санта Марія делле Граціе (табл. 1, рис. 3). Въ сознаніи потомства это великое произведеніе живетъ, преимущественно, въ томъ образѣ, въ который воплотила его гравюра Рафаэля Моргенса (1800). Огромное разстояніе, отдѣляющее это твореніе отъ произведеній XV вѣка, какъ отлично разъяснилъ Вельфлинъ, явнѣ всего выступаетъ, если сравнить его съ Тайной Вечерей Доменико Гирляндайо, написанной въ 1480 г., въ Оньсанти во Флоренціи (т. II, стр. 774). Отдѣльныя фигуры Гирляндайо еще не объединены въ группы, а группы не приведены къ убѣдительному единству дѣйствія; Іоаннъ по старой манерѣ еще покоится на груди Спасителя, Іуда еще сидитъ отдѣльно, съ передней стороны стола, а святость лицъ, какъ бы величественны ни казались нѣкоторые изъ нихъ, еще обозначается нимбами надъ ихъ головами. Все это совершенно измѣнено на картинѣ Леонардо. Возвышенная, обвѣянная скорбью фигура Спасителя, только что произнесшаго слова: „Единъ отъ васъ предастъ Мя“, сидитъ посерединѣ, слегка выдѣленная изъ четырехъ группъ апостоловъ, чрез-

вычайно выразительныхъ по движению. Очень искусно передано возбужденіе, вызванное его словами у апостоловъ, расположившихся свободно и симметрично по шести по обѣимъ его сторонамъ. Образуя группы въ три человека, они въ ужасѣ отшатываются назадъ, наклоняются другъ къ другу, указываютъ на Спасителя, поднимаютъ въ знакъ клятвы свои руки, или обращаются одинъ къ другому и къ учителю, требуя отвѣта. Апостолы, сѣдѣвшие съ передней стороны стола, гдѣ были и въ мѣста, присаживаясь или стоя, протискиваются между своими товарищами на противоположной сторонѣ, и только этимъ было

достигнуто строгое сліянiе группъ, духовное и тѣлесное, объединенное величавымъ ритмомъ линий. Сильныя, жизненные фигуры, выразительныя, какъ отдѣльные характеры головы и жесты рукъ, высокохудожественно соединены съ прекрасно рассчитаннымъ равновѣсіемъ массъ. Такого соединенія захватывающей правды жизни съ высочайшимъ художественнымъ озареніемъ еще не видѣло никогда христіанское искусство.

Главнымъ произведеніемъ второго средне-итальянскаго періода Леонардо (1500—1508) является мастерской луврскій портретъ, отличающійся всей прелестью новой кисти, поясная фигура Моны Лизы (рис. на этой стр.), прекрасной супруги флорентійскаго патриція Франческо Джокондо. На фонѣ далекаго, сказочно дымчатаго скалистаго пейзажа, нѣсколько напряженно и прямо она сидитъ въ



Мона Лиза. Картина Леонардо да Винчи въ Луврѣ (прежняя похищенная). (Ср. стр. 16)

креслѣ; на локотникѣ кресла покоится ея лѣвая рука, на которую легла красивая правая. Никакое ювелирное украшеніе не усиливаетъ прелести крѣпкаго, наливнаго тѣла. Брови по тогдашней модѣ искусственно удалены. Взглядъ ея карихъ глазъ цѣломудренъ и вмѣстѣ прельщаетъ, спокоенъ и полонъ жизни, выражаетъ достоинство и вмѣстѣ лукавство. Около ея губъ играетъ та сладостная, единственная въ своемъ родѣ улыбка, которая является самой интимной особенностью Леонардо. Одновременно Леонардо работалъ надъ эскизомъ для картины св. Анны, которую ему заказали въ 1501 г. монахи Сервиты св. Аннуциаты во Флоренціи. Первый картонъ съ Маріей, сидящей на правомъ колѣнѣ своей матери и держащей на своихъ колѣняхъ младенца Іисуса, готоваго благословить приближающагося маленькаго Іоанна, сохранился, какъ показали Маркъ и Кукъ, въ Лондонской академіи художествъ. Второй, измененный картонъ, вызвавшій въ свое время чрезмѣрный

интересъ, легъ въ основу болѣе поздней картины Лувра, написанной масляными красками. Здѣсь нѣтъ отрока Іоанна, а святые жены образуютъ группу, замкнутую въ смѣломъ построении младенцемъ Іисусомъ, который, играя, старается при помощи матери съѣсть верхомъ на ягненка. Расположеніе фигуръ почти рядомъ на первомъ эскизѣ превратилось здѣсь въ рѣзко выраженную группировку фигуръ одной впереди другой въ смѣлыхъ пересѣченіяхъ. Несомнѣнно, что ученики помогали при исполненіи этой картины, но вмѣстѣ съ Зейдлицемъ мы полагаемъ, что самъ мастеръ стоялъ къ исполненію значительно ближе, чѣмъ допускають некоторые изслѣдователи.

Съ иной стороны проявилось новое великое искусство Леонардо въ картонѣ „Битвы при Ангиари“ (1503—1505). Городской советъ Флоренціи поручилъ Леонардо и Микель-Анджело украсить картинами изъ флорентійской исторіи двѣ противоположныя стѣны залы ратуши. Но важныхъ и государственнаго значенія событій не выбралъ ни тотъ, ни другой мастеръ. Леонардо изобразилъ битву изъ-за знамени на мосту около Ангиари, гдѣ флорентійцы одержали въ 1440 г. побѣду надъ миланцами. Къ сожалѣнію, картина никогда не была окончена, и картонъ безвозвратно утраченъ. Сохранился только маленькій набросокъ къ нему руки самого мастера (табл. 1, рис. 2). Нидерландскій же рисунокъ Лувра, гравюра Эделинка, представляетъ группу четырехъ всадниковъ этого картона; именно эта группа показываетъ, что картина Леонардо отличалась отъ всѣхъ прежнихъ изображеній битвы мощной передачей сумятицы клубящейся битвы и поразительной яростью, съ которой всадники врываются другъ въ друга и прыгаютъ ихъ лошади.

Если мы назовемъ еще вѣтущую Леду Леонардо, картонъ для которой извѣстенъ по рисунку Рафаэля въ Виндзорѣ, и улыбающагося Іоанна Крестителя Лувра, въ полуфигурѣ, блестящаго весьма очарованіемъ свѣто-тѣни новой масляной живописи, то можемъ закончить обзоръ жизни флорентійскаго чародѣя, увезеннаго въ 1516 г. Францискомъ I во Францію, гдѣ онъ и провелъ послѣдніе свои годы въ замкѣ Клу около Амбуаза. Число его сохранившихся произведеній, правда, невелико, но каждое изъ нихъ обозначаетъ шагъ на пути къ освобожденію отъ ограниченія XV вѣка. Къ чему ни прикасался Леонардо, все превращалось въ его рукахъ въ вѣчно-дѣнное золото.

Микель-Анджело Буонарроти (1475—1564) является самой могучей художественной личностью, которую когда-либо носила земля. Никогда, ни до, ни послѣ него ни одинъ художникъ не оказывалъ такого преобладающаго и прочнаго вліянія на современниковъ и потомство; и хотя онъ какъ образецъ, оказался роковымъ для слѣдующаго поколѣнія, для котораго языкъ его формъ не былъ, какъ для него самого, внутренней необходимостью, все же его собственное величіе, благодаря этому, тѣмъ болѣе побѣдоносно выступаетъ на первый планъ. Его политическія произведенія, которымъ здѣсь не мѣсто, позволяютъ глубоко проникнуть въ борьбу его страстной, требующей любви, одинокой души съ самимъ собой, съ своимъ Богомъ и съ идеалами своего искусства.

Какъ архитекторъ Микель-Анджело сталъ родоначальникомъ всѣхъ грандіозныхъ своеобразныхъ причудъ стіля барокко. Какъ скульпторъ и живописецъ онъ былъ въ эпоху Возрожденія такимъ исключительнымъ изобразителемъ человѣка, какъ никто другой, но обыкновенные люди, которыхъ онъ бралъ для своихъ картинъ и статуй, даже съ присущими имъ свойствами, незамѣло въ его рукахъ превращались въ сверхлюдей и полубоговъ. Мощныя формы



Вакхъ. Мраморная статуя Микель-Анджело въ Национальномъ музее во Флоренціи. По фотографіи бр. Аллиари во Флоренціи. Ср стр. 19

тѣла и могучія движенія, внѣшнее вызванныя смѣлой противоположностью линій, а внутренне охваченныя почти міровыми или даже всецѣло міровыми стремленіями, проистекали изъ его наиболѣе янтимныхъ переживаній. Послѣ Фидіа ни одинъ художникъ не умѣлъ такъ достигать возвышеннаго, какъ Микель-Анджело.

Въ качествѣ начинающаго живописца Микель-Анджело на тринадцатомъ году своей жизни поступилъ въ учение къ Доменико Гирляндайо (т. II, стр. 774), какъ начинающій скульпторъ годомъ позже, а не раньше 1488 г. (какъ показала Фрей) — къ нѣкому Бертольдо (т. II, стр. 789), тогдашнему смотрителю медическаго собранія древностей при Санъ-Марко, ученику Донателло, въ позднюю пору его жизни. Дальнѣйшее развитіе молодого Буонарроти въ живописца совершалось передъ фресками Мазаччіо въ капеллѣ Бранкаччи (т. II, стр. 764), а въ скульптора — на упомянутыхъ антикахъ сада Медичи. Съ этого именно времени онъ желалъ, чтобы на него смотрѣли исключительно какъ на скульптора. Но судьба все же снова приводила его къ живописи. Самыя значительныя его скульптурныя предпріятія дошли до насъ выполненными только частично, между тѣмъ въ живописи, проникнутой его пластическимъ духомъ, онъ оставилъ величайшія, объединенныя общей связью произведенія. Въ архитектора онъ развился, правда,

въ отдаленной зависимости отъ Браманте и Джудіано да Санъ-Галло (т. II, стр. 724), но въ сущности самостоятельно, благодаря задачамъ, которыя ему представлялись.

Самыя раннія его скульптуры показываютъ когти льва. Мраморный плоскій рельефъ „Мадонна на лѣстницѣ“ въ Домѣ Буонарроти во Флоренціи напоминаетъ еще позднюю манеру школы Донателло, но мощныя формы главной группы и дѣтей, играющихъ на передней лѣстницѣ, рѣзко удаляются отъ этой школы. Болѣе высокій мраморный рельефъ „Битва кентавровъ“ того

же собранія, съ изображеніемъ яростной битвы сильныхъ и стройныхъ людей и кентавровъ, тѣла и движенія которыхъ воспроизведены съ совершеннымъ пониманіемъ дѣла, обнаруживаетъ непосредственное вліяніе рельефовъ античныхъ саркофаговъ.

Въ 1494 г. Микель-Анджело жилъ въ Болоньѣ и выполнилъ здѣсь ангела съ канделябромъ на саркофагѣ св. Доминика (т. II, стр. 471 и 806) въ Санъ Доменико, затѣмъ фигуру епископа Петронія, а также недавно лишь выставленную вновь группу полуобнаженного всадника Прокула. Эта группа ленце, чѣмъ предыдущія произведенія, обнаруживаетъ свойственный молодому мастеру смѣлый языкъ формъ, находящійся еще подъ вліяніемъ болонскихъ произведеній Якопо делла Кверчія (т. II, стр. 728). Что Прокулъ есть произведеніе Микель-Анджело, на этомъ настаиваетъ также Юсти, вопреки Фрею. Маковский показалъ, что моделью для ангела была сохранившаяся въ Луврѣ античная богиня побѣды. Возвратившись во Флоренцію, онъ выполнилъ въ мраморѣ юнаго Іоанна и спящаго Амура, проданнаго тогда же за антикъ. Трудно все же вмѣстѣ съ Бодде и Карломъ Юсти признать первого въ „Джіованнино“ Берлинскаго музея, а второго вмѣстѣ въ Конрадѣ Ланге и Фабрици въ одной вещи Туринскаго собранія.



Пьета. Мраморная группа Микель-Анджело въ соборѣ св. Петра въ Римѣ. По фот. Д. Андерсона въ Римѣ.

Вполнѣ достовѣрнымъ, однако, остается нагой мраморный Вакхъ Микель-Анджело въ Національномъ музеѣ во Флоренціи (рис. на стр. 18), первое произведеніе, исполненное имъ въ 1496 г. въ Римѣ. Античное и современное, свойственное мастеру, нераздѣльно соединены въ этой пошатающейся фигурѣ, нагое тѣло которой передано съ такой жизненной теплотой.

Въ мраморной группѣ страдающей Богоматери съ умершимъ Спасителемъ на лонѣ, отличающейся такимъ внутреннимъ величіемъ и украшающей теперь церковь св. Петра, Микель-Анджело охватилъ своимъ личнымъ возрѣніемъ на природу и жизнь своего сердца все то, чѣмъ были обаяны школы Донателло во Флоренціи, произведенія Кверчія въ Болоньѣ и античной пластики во Флоренціи и Римѣ.

Это благородное твореніе обвѣяно еще слегка строгостью XV столѣтія, но уже совершенно проникнуто стремленіями, свойственными Микель-Анджело.

Возвратившись вторично во Флоренцію, мастеръ въ 1501 г. получилъ заказъ отъ города высѣчь статую молодого Давида изъ колоссальнаго мраморнаго блока, оставленнаго однимъ его предшественникомъ въ видѣ обломка. Этотъ нагой колоссъ-юноша, нацѣлываясь пращей, охранялъ входъ въ палаццо Веккио отъ 1504 до 1873 г., а теперь стоитъ въ заключеніи въ ротондѣ академіи. Фигура смѣлаго юноши выполнена съ поразительнымъ чувствомъ природы, всѣ отдѣльныя части, какъ-то руки, ноги, исполнены крайне тщательно, а великолѣпная голова оживлена гнѣвнымъ выраженіемъ. Сдержанность движеній лишь отчасти объясняется узостью давняго блока: Микель-Анджело изъ этого случайнаго обрубка сумѣлъ извлечь сильныя, крѣпкія, вѣрныя жизни и оригинальныя формы.



Давидъ. Мраморная статуя Микель-Анджело въ Национальномъ музеѣ во Флоренціи. По фотогр. бр. Аллиари во Флоренціи.

Послѣ этихъ величаво-строгихъ произведеній, прекрасная мраморная группа Мадонны со стоящимъ между ея колѣнями обнаженнымъ мальчикомъ въ церкви Богородицы въ Брачче и изящный круглый рельефъ съ Мадонной и двумя мальчиками въ Национальномъ музеѣ во Флоренціи доказываютъ спокойно уравновѣшенный и исполненный красоты стиль XVI столѣтія въ пластическомъ творчествѣ Микель-Анджело.

Но загнѣвъ на его долю выпала первая большая живописная задача. Въ 1504 г. родной городъ передалъ ему исполненіе батальной картины изъ флорентійской истории на стѣнѣ зала городского совѣта, расположенной противъ начатой картины Леонардо (стр. 17). Микель-Анджело избралъ печальное нападеніе на кунающихся солдатъ въ сраженіи при Касцинь. Онъ не собирался изображать смятеніе битвы. Онъ явственно стремился представить въ самыхъ благородныхъ образахъ каждаго человѣка, каждую группу и передать разнообразіе, естественность и возбужденность движеній. Всѣ эти сильные люди одушевлены лишь однимъ чувствомъ страха приближающейся опасности, однимъ желаніемъ счастья. Работа Микель-Анджело надъ картономъ была прервана въ

1505 г. призывомъ его въ Римъ, но и въ неоконченномъ видѣ она стала школой для всего свѣта. Лучшее представленіе объ отдѣльныхъ группахъ этого безслѣдно исчезнувшаго произведенія даютъ намъ гравюры на мѣди Марка Антонія и Агостино Венеціано.

Прелестный рельефъ Мадонны въ академіи художествъ въ Лондонѣ и круглая картина въ Уффицихъ (рис. на стр. 19), эта, быть можетъ, единственная собственноручная станковая картина Микель-Анджело, предполагаютъ уже наличность картона съ кунающимися солдатами. Мадонна сидитъ на колѣняхъ впереди Иосифа и тянется руками назадъ, чтобы принять отъ него младенца черезъ свое правое плечо, при чемъ крѣпкіе члены ея показаны поперекъ положенія ихъ въ обратныя стороны; то же самое слѣдуетъ отмѣтить и относительно неоконченной мраморной статуи апостола Матвея Флорентійской академіи, изображеннаго въ смѣломъ, рѣзкомъ поворотѣ.





Сикстинской капеллы въ Римѣ.

Детали въ Римѣ

1870-1871 г.г.

Победа линии надъ неподвижною массою обозначаетъ въ данномъ случаѣ победу духа надъ тѣломъ, и уже здѣсь начинается тотъ стиль Микель-Анджело въ передачѣ движенія, который увлекъ за собою весь мѣръ.

Мастеръ находился въ расцвѣтѣ своего развитія, когда Юлій II призывалъ его въ Римъ и передалъ ему исполненіе своей гробницы, которая никогда не была вполне окончена. Но уже въ 1506 г. папа отозвалъ его въ Болонью и приказалъ, вмѣсто надгробія со своимъ посмертнымъ изображеніемъ, выполнить свою старую въ бронзѣ въ сидячемъ положеніи и живымъ, для поргала тамошней церкви св. Петронія. После двухлѣтняго труда это произведеніе было закончено, но оно раздѣлило судьбу всѣхъ бронзовыхъ работъ Микель-Анджело и преждевременно погибло.

Въ Римѣ въ 1508 г. Юлій поручилъ творцу „Купающихся солдатъ“ самый значительный памятникъ фресковой живописи, плафонъ Сикстинской капеллы въ Ватиканѣ (т. II, стр. 841, 770, 774, 784 и 786), ставшій главнѣйшимъ произведеніемъ Буонарроти по своему мощному единству замысла и исполненія. Папа, повидимому, нѣмало основанно опасался при жизни отъ своего памятника въ пользу этого единственнаго въ своемъ родѣ созданія, вызвавшаго удивленіе



Мадонна. Картина Микель-Анджело въ Уффицихъ во Флоренціи. По фот. Г. Вроджи въ Флоренціи. Ср. стр. 20.

всего Рима при освященіи капеллы въ день Всѣхъ Святыхъ въ 1512 г. Микель-Анджело прежде всего расчленилъ плоскій сводъ на отдѣльныя поля, вошедшія внутрь архитектурнаго обрамленія, развитаго, однако не вполне последовательно. Изъ девяти полей плафона пять меньшихъ обставлены фигурами сидящихъ въ разнообразныхъ позахъ нагихъ юношей, которые навѣшиваются бронзовые щиты, чтобы украсить ихъ дубовой зеленью, эмблемой Ровере. Четверо большихъ полей между ними занимаютъ всю ширину плафона. Изображенія всѣхъ девяти полей взяты изъ сказанія о сотвореніи міра и изъ исторіи Ноя. На склонахъ свода по направленію къ стѣнамъ возсѣдаютъ монументныя фигуры пророковъ и сивиллъ. Четыре большихъ угловыхъ клина изображаютъ Юдиѣю и Олоферна, Давида и Голиава, Мѣднаго Змія и Казнь Амана. Въ стѣнкахъ свода и полукруглыхъ поляхъ надъ окнами изображены предки Христа въ бытовыхъ, интимныхъ семейныхъ группахъ. Внутреннія связи этихъ картинъ ясна. Мы видимъ юный человѣческій родъ въ оковахъ своего грѣха, подъ гнетомъ наказанія и съ надеждой на избавленіе.

У каждой изъ девяти картинъ Сотворенія міра, расположенныхъ по ширинѣ плафона, своя собственная перспектива. Начиная съ изображеній изъ жизни Ноя на сторонѣ (прежняго) входа, которыми Микель-Анджело началъ роспись, и кончая днями творенія на алтарной сторонѣ, величина фигуръ все возрастаетъ, композиція, становится проще и легче для обозрѣнія, рядомъ съ этимъ все крупнѣе дѣлаются декоративные юности и помѣщенные надъ ними



Дельфійская Сивилла на потолкѣ Сикстинской капеллы Микель Анджело. По фот. бр. Аллиари во Флоренціи.

пророки и сивиллы. Что здѣсь имѣлъ мѣсто расчетъ мастера на болѣе удобное перспективное обозрѣніе всего плафона со стороны входа, показалъ въ недавнее время Юсти и хорошо подтвердилъ Штейнманъ. Вѣльфлинъ впервые сдѣлалъ вѣрное наблюденіе, что среднія картины и фигуры, ихъ сопровождающія, улучшаются въ томъ же направленіи по богатству и повизанію своихъ движеній, по широтѣ, зрѣлости и нѣжности своей живописи, такъ что дальнѣйшее развитіе Микель-Анджело въ его самыхъ интимныхъ изгибахъ въ продолженіе этой работы не подлежитъ никакому сомнѣнію. Изъ девяти картинъ потолка, три съ изображеніемъ Ноя еще довольно тѣсно примыкаютъ къ стѣлѣ



История искусства. III.

Т-во „Прогрессивно“ въ Сиб

1. „Страшный Судъ“. Стѣнная живопись Микель-Анджело
въ Сикстинской капеллѣ въ Римѣ.

По фотографіи Д. Андерсона въ Римѣ.



2. Микель-Аджело. Палаццо Консерваторовъ на Капитолии въ Римѣ.

По фотографіи Д. Мюссона въ Дрезднѣ



3. Соборъ св. Петра въ Римѣ (видъ восточной части).

По фотографіи бр. Аллиари во Флоренціи

картона „Купающихся солдат“, на переходѣ стоитъ замѣчательная по силѣ и равновѣсію композиція съ двумя моментами — Грѣхопаденіемъ и Изгнаніемъ изъ рая.

Картина „Творенія Евы“ показываетъ уже новый родъ осмысленія поворотовъ фигуръ въ ясной зависимости отъ ихъ положеній: Адамъ полулежитъ, а за нимъ пышно расцвѣтаетъ Ева. Мощнымъ творчествомъ отмѣчено „Созданіе Адама“, гдѣ проносящійся Всемогущій вызываетъ къ жизни перваго человека отъ персти земной, какъ бы силой магнетизма, протягивая къ нему повелительную десницу съ протянутымъ указательнымъ пальцемъ. Три остальные картины представляютъ первые дни творенія съ несущимся во вселенной, величественнымъ въ своихъ жестахъ Творцомъ. Далѣе идутъ чередой многочисленные образы мощныхъ пророковъ и сивиллъ, тронутыхъ жизнью тѣла и духа, разнообразная характеристика которыхъ соединяется съ красотой, исполненной святости; за ними идутъ несказанные по разнообразію и благородству юноши, полные силы и движенія, въ цѣлѣхъ декоративности потолка уединенные каждый въ самостоятельный образъ. Древніе предки Спасителя въ распалубкахъ и люнетахъ, въ своемъ новомъ бытовомъ воспроизведеніи въ росниси плафона, олицетворяютъ спокойствіе въ противоположность бурному движенію, просто человеческое въ противоположность сверхчеловѣческому и божественному. Предъ этимъ твореніемъ нельзя настроиться на церковный ладъ, однако оно полно величія и святости того Божества, которое сотворило человека по своему подобию.



Моисей гробницы Юлія II Микель-Анджело въ церкви Санъ Пьетро инъ Винколи. По фот. Д. Андерсона въ Римѣ.

Со Львомъ X (1513—1521) Микель-Анджело не повезло. Изъ фасада Санъ Лоренцо во Флоренціи, задуманнаго въ видѣ остова для множества ста-

туй, ничего не вышло. „Трагедія“ гробницы Юлія II шла своимъ путемъ. Только три оконченныя и четыре неоконченныя мраморныя статуи этого времени говорить о томъ воодушевленіи, съ которыми тогда Микель-Анджело посвящала себя этой работѣ. Двое изъ скованныхъ невольниковъ, которые должны были украшать пиластры пьедестала, по Брокгаузу библейскіе символы плѣна человека на землѣ, находятся въ Луврѣ, въ Парижѣ. „Изнемогающій“ рабъ, особенно, принадлежитъ къ наиболѣе захватывающимъ и прочув-

ствованнымъ произведеніямъ мастера. Грюнвальдъ показалъ, что одинъ изъ этихъ рабовъ задуманъ по фигурѣ античнаго Нарцисса. Главная статуя верхняго этажа, Моисей, теперь занимаетъ мѣсто въ серединѣ памятника въ Санъ-Пьетро изъ Винколи въ Римѣ, совершенно упрощеннаго и оконченнаго еще въ 1545 г. Готовый воспринять и поразить богоотступный народъ громомъ своего гнѣва, избранникъ Бога сидитъ со скрижалями завѣта. Этотъ образъ Микель-Анджело надѣлилъ чрезвычайной духовной и тѣлесной жизнью и съ неслыханнымъ мастерствомъ отвоевалъ ее у мрамора.



Гробница Юліана Медичи въ Санъ Лоренцо во Флоренціи.
По фот. Г. Броджи во Флоренціи.

Именно эти статуи неподражаемо передаютъ душевное состояніе изображаемыхъ не только выраженіемъ лицъ, но и движеніями тѣла, и съ ними едва ли равноцѣнны смѣло построенная группа „Побѣды“ въ Национальномъ музеѣ во Флоренціи и мощный, пригвожденный ко кресту мраморный нагой Христосъ въ Санта Марія sopra Минерва въ Римѣ.

При Климентѣ VII (1523—1534) Микель-Анджело создалъ „новую сокровищницу“, т. е. усыпальницу Медичи въ Санъ Лоренцо во Флоренціи, свое первое действительно выполненное архитектурное твореніе. Здѣсь стоятъ, одинъ противъ другого, надгробные памятники Джуліано и Лоренцо Медичи, а у третьей стѣны неоконченна, одаренная особенной жизненностью Богоматерь между святыми Космой и Даміаномъ, выполненными его учениками. Канелла представляетъ четырехстороннее помѣщеніе съ возвышающимся, какъ бы ви-

счатмъ куполомъ. Расчлененіе стѣнъ на два яруса коринтскими пилястрами и нишами, увѣчанннми полукруглыми верхами, производитъ еще впечатлѣннѣе классическаго стнля, хотя Микель-Анджело придалъ пропорціямъ отпечатокъ своей новой жизни. Въ неразрывномъ союзѣ съ архитектурой находится скульптура капеллы. Стѣны за надгробными представляются какъ бы необходимнми ихъ дополненіемъ. Идеальныя фигуры обоихъ властителей сидятъ надъ ихъ саркофагами въ стѣнныхъ нишахъ, обрамленныхъ двойными пилястрами. Джуліано сидитъ съ непокрытой головой въ выжидательной позѣ, съ жезломъ полководца на колѣняхъ и смотритъ въ сторону. Въ шлемѣ, поширая подбородокъ лѣвой рукой, сидитъ Лоренцо, „il pensoso“, погруженный въ думы. Еще значительнѣе и драматичнѣе нагня фигуры четырехъ времени дни, покоящихся на низкихъ сводахъ крышекъ саркофаговъ: онѣ, какъ указалъ Брокгаузъ, являются церковными символами, извѣстными въ одномъ амброзіанскомъ гимнѣ. Благодаря анатомическимъ знаніямъ Микель-Анджело удалось именно въ этихъ фигурахъ использовать способность членовъ тѣла къ движеніямъ до крайняго предѣла и оживить мощныя тѣла исключительно благодаря контрастамъ движеній. И какими правдивыми кажутся въ одно и то же время безконечная усталость въ „Strepusculo“ (Вечеръ), тяжелое пробужденіе „Авроры“ у ногъ Лоренцо, сила движеній неоконченнаго „Дня“ и безсознательность глубокаго сна безъ сновидѣній знаменитой „Ночи“ у ногъ Джуліано. И при всей возбужденности, какъ прекрасенъ покой, проявляющнй эти образы и объединяющнй ихъ въ одно классическое построеніе со статуями властителей, ниже которыхъ по сторонамъ онѣ расположены.

Время правленія Павла III (1534—1549) охватываетъ послѣднюю великую пору художественной дѣятельности Микель-Анджело, теперь навсегда возвратившагося въ Римъ. До 1541 г. онъ трудился надъ колоссальной картиной Страшнаго Суда, которой украшалъ алтарную стѣну Сикстинской капеллы (табл. 3, рис. 1). Внизу лѣво мертвые встаютъ изъ гробовъ, внизу направо классическій перевозчикъ тѣней Харонъ, какъ въ поэмѣ Данте, прогоняетъ бѣдныя души изъ своего челюка на берегъ ада ударами весла. Вверху на облакахъ, посрединѣ находится Христосъ, величнѣ котораго выражено болѣе мощно Его тѣла и тяжелой силой Его отвращающагося жеста, чѣмъ выраженіемъ лица. Бурно, густыми толпами окружаютъ его мученики. Слѣва парятъ къ небу искупленные, любовно увлекающіе вверхъ одинъ другаго. Справа осужденные, дико клубясь, падаютъ въ адъ. Какъ художнику, мастеру пришлось здѣсь имѣть дѣло главнымъ образомъ съ тѣмъ, чтобы соединить огромное количество обнаженныхъ, величавыхъ въ своихъ движеніяхъ фигуръ въ группы одинаго грандіознѣйшаго дѣйствія; именно въ массовыхъ движеніяхъ нашихъ тѣлъ состояла новизна замысла этого произведенія, и только потому, что большинство этихъ великолѣпныхъ фигуръ свободно паритъ въ воздухѣ, ихъ движенія не имѣютъ здѣсь иныхъ оправданнй, кромѣ анатомическихъ. Къ сожалѣнію, написанныя позднѣе части одеждъ нарушили первоначальное впечатлѣннѣе громадной картины. Кто захочетъ спорить съ гешемъ? Въ отрицательномъ отношенн къ картинѣ никогда не было недостатка.

но она есть и остается однимъ изъ возвышеннѣйшихъ твореній человѣческихъ рукъ.

Послѣднія фрески Микель-Анджело (1542—1550) это „Распятіе ап. Петра“ и „Обращеніе ап. Павла“ въ „Капелла Паолина“ въ Ватиканѣ. Единственнымъ по сильному, захватывающему драматизму впечатлѣнію, дающему возможность понять соответствующее бурное движеніе на небѣ и на землѣ,

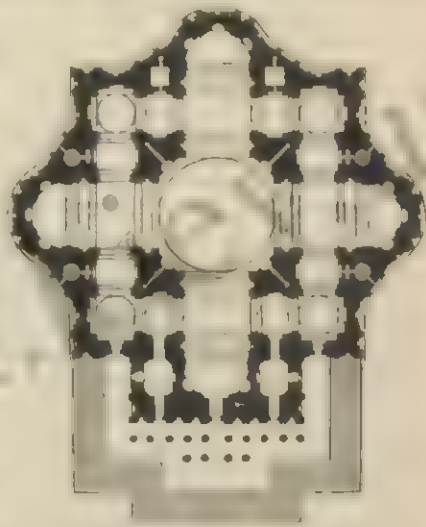


Передняя съ лестницей Лаврентианской библиотеки во Флоренціи. По фотогр бр. Аллиари во Флоренціи.

является особенно „Обращеніе ап. Павла“. Послѣднія скульптурныя произведенія Микель - Анджело, какъ-то фигуры Рахили и Лиз по обѣимъ сторонамъ Моисея на памятникѣ Юлія II въ Санъ Пьетро инъ Винколи въ Римѣ, поздне законченнаго лишь въ 1545 г., и еще дышащія особенностями стиля мастера, уже, однако, состарѣвшагося, неоконченныя группы Положенія во гробѣ въ соборѣ во Флоренціи и въ палаццо Ронданини въ Римѣ, обнаруживаютъ, однако, упадокъ творческихъ силъ мастера, между тѣмъ какъ немного ранѣе возникшій бюстъ Брута въ Национальномъ музеѣ во Флоренціи принадлежитъ еще къ его совершеннымъ произведеніямъ.

Къ остальнымъ работамъ Микель - Анджело поздняго періода относятся ма-стерскіе рисунки съ міѳологическими сюжетами въ Виндзорѣ, посвященные имъ своему любимцу Томмаво Кавальери, и знаменитый, сохранившійся только въ окефордской копіи, рисунокъ Распятія, подаренный имъ своей пріятель-ницѣ, поэтессѣ Викторіи Колонна. Въ это время Микель - Анджело занимали главнымъ образомъ большія строительныя предприятия, не требовавшія соб-ственноручнаго выполнения. За несравненной капеллой Медичи (стр. 24) по-слѣдовала Лавренціанская бібліотека, возведенная въ 1523 г. во Флоренціи, также для Климента VII. Прихожая съ лѣстницей, съ ея парными колоннами, вдвинутыми въ стѣны, стѣнными нишами, плоскіе дугообразные фронтоны ко-торыхъ поддерживаются пилястрами въ видѣ гермы, съ ея тройной лѣстницей, обставлен-ной перилами только въ средней части, гдѣ ступеньки закруглены, является первообра-зомъ всѣхъ зданій стиля барокко. Ни въ одномъ изъ прочихъ своихъ архитектурныхъ сооруженій Микель - Анджело не былъ такъ свободенъ, какъ въ этомъ, и именно по этой причинѣ оно стало, какъ показалъ Ригль, краеугольнымъ камнемъ стиля ба-рокко. Все же, какъ много чувства въ вы-борѣ благородныхъ формъ и пропорцій ска-зывается не только въ главномъ залѣ би-бліотеки, но и въ этой прихожей.

Въ Римѣ Микель - Анджело составилъ затѣмъ проектъ великолѣпной новой площади Капитолия съ Сепаторскимъ дворцомъ въ глубинѣ, обставленнымъ направо и нѣлѣво отъ входа лѣстницами, съ дворцомъ Консерваторовъ направо (табл. 3, рис. 2), Капитолийскимъ музеемъ нѣлѣво и съ античной конной статуей Марка Аврелія посерединѣ. Такой эта площадь является передъ нами еще задолго до своего окончанія на одной опубликованной Михаэлисомъ гравюрѣ 1569 г. Всѣ три зданія въ связи производятъ сильное, свойственное только имъ впечатлѣніе. Замѣчательны ряды мощныхъ, выступающихъ наподобіе лизенъ коринтскихъ пилястровъ, объединяющихъ оба главныхъ этажа всѣхъ трехъ фа-садовъ; интересны своеобразныя колонны, украшенныя капителями заново при-думаннаго іоническаго образца, стоящія рядомъ со столбами въ открытыхъ галлереяхъ нижнихъ этажей обохъ боковыхъ зданій; характерны дугообразные плоскіе фронтоны оконъ, украшенные раковинами. Всюду мощь выступающихъ карнизовъ и дѣлящихъ частей — отвѣчаетъ единому основному замыслу ма-стера. Затѣмъ слѣдуетъ его замѣчательно разумное приспособленіе термъ Діоклетіана подъ церковь Санта Марія дельи Анджели, а позднѣе, уже въ 1561 г., его Порта Нова, внутренняя сторона которой уже имѣетъ разорванные, какъ въ барокко, фронтоны. Но всѣ эти сооруженія остаются въ тѣни передъ про-



Планъ собора св. Петра въ Римѣ Ми-кель Анджело По Г. Гермайдору

октомь собора св. Петра. Уже подь руководствомъ Браманте надь возведеніемъ его трудились Бальдассаре Перуджи и Антоніо да Сангалло Младшій. Послѣ Браманте руководство постройкой взялъ на себя великій живописецъ Рафаэль, вновь присоединившій продольный корпусъ къ зданію централнаго типа. Рядомъ съ Рафаелемъ вначалѣ участвовалъ старшій Джулиано да Сангалло (ум. въ 1516 г.); при немъ продолжали работать до его смерти Перуджи и молодой Антоніо да Сангалло (ум. въ 1546 г.). Послѣдній затѣмъ получилъ главное завѣдываніе, и только послѣ смерти Антоніо великій Микель-Анджело назначенъ былъ, съ 1 января 1547 г., главнымъ строителемъ собора св. Петра (табл. 3, рис. 3). Съ юношескимъ жаромъ приступилъ онъ къ работѣ, вернувшись снова къ строгому центральному типу зданія и заявивъ, что всяки, кто отступилъ бы отъ плановъ Браманте, удалится отъ истины. Но онъ упростилъ планъ, усилилъ массы, составилъ планъ пятикупольнаго храма съ четырьмя болѣе низкими куполами, изъ которыхъ позднѣе были выполнены только два, и установилъ высоко возносящійся средний куполь, богатый окнами барабанаго котораго, какъ и фонарь надъ нимъ, окруженъ шестнадцатью парами колоннъ, сильно и съ такой внушительностью и красотой выступающихъ впередъ, какія были во власти неодолимаго мастера. Снаружи онъ предложилъ мощное, единообразное расчлененіе пилястрами съ полосой аттика вверху, что и выполнено на задней части храма, а на фасадѣ величественную наперть съ колоннами. Могъ бы явиться пластически выраженный, величавый по своей органичности образъ зданія. Лишь конецъ столѣтія увидѣлъ окончаніе купола; въ остальномъ же впоследствии все вышло иначе. Когда Микель-Анджело умеръ въ 1564 г., современники его почувствовали, что свѣтъ большого искусства погасъ. Подомство же столѣтія потратило въ напрасныхъ усилахъ распространить и сдѣлать всеобщимъ его въ высшей степени личный художественный языкъ.

Бартоломмео дель Фатторе, въ жизни Баччо делла Порта, въ качествѣ доминиканскаго монаха получившій имя Фра-Бартоломмео (1472—1517), былъ исключительно живописецъ. Какъ таковой, однако, онъ принадлежалъ къ завершителямъ новаго направленія. При всѣхъ своихъ перемѣнахъ стили, стоящихъ въ связи съ появленіемъ Леонардо и Микель-Анджело во Флоренціи (1501—1505), съ его путешествіемъ въ Венецію (1508), быть можетъ также съ поѣздкой въ Римъ (1514), онъ всегда оставался возвышеннымъ воиномъ божіимъ, очистившимся и просвѣщеннымъ благодаря ученю и мученической смерти друга его Савонороли (1498). Вступивъ въ монастырь Санъ Марко во Флоренціи (1500), онъ удалился отъ всякой земной суеты и, какъ иткій Фьезоло своего времени (т. II, стр. 758), не зная другого тщеславія, какъ угождать прочное мѣсто властителямъ и святымъ христіанскаго неба въ полныхъ достоинства и зрѣлости человѣческихъ образахъ въ церквахъ своей тосканской родины. Установившійся, чистыя линіи красоты облекаютъ его вѣрные природѣ могущественные образы; спокойное святое пламя свѣтится въ темныхъ глазахъ его замѣчательно очерченныхъ лицъ; въ его грунцахъ господствуетъ пирамидальное, уравновѣшивающее построеніе. Усиливая, однако,

тонъ и безъ того сильныхъ красокъ и рѣзкость свѣтотѣни, на что, собственно и разлитана композиція его наиболѣе зрѣлыхъ картинъ, онъ дѣйствовалъ во Флоренціи, послѣ отъѣзда Леонардо, какъ новаторъ колористъ. Его учителемъ былъ Козимо Россели (т. II, стр. 772). Изъ соучениковъ его при этомъ особенно выделяется Мариотто Альбертинелли (1474—1515), его другъ, союзникъ и товарищъ съ перерывами, вплоть до 1512 г.

Главнымъ произведеніемъ ранняго періода Бартоломмео является большая фреска Страшнаго Суда, перенесенная изъ Санта Марія Нуова въ Уффици, во Флоренцію. Только верхняя половина картины (1499) принадлежит Бартоломмео, нижнюю половину онъ поручилъ исполнить Альбертинелли, въ годъ (1500) поступленія своего въ монастырь. Какъ просто еще все происходитъ на этомъ мировомъ судѣ, если его сравнить съ гигантскимъ произведеніемъ Микель-Анджело (стр. 25), и, однако, какъ далеко онъ превосходитъ обычные прѣмы XV столѣтія! Полукругъ сидящихъ на облакахъ апостоловъ, надъ которыми возсѣдаетъ на тронѣ Спаситель съ поднятой правой рукой, съ головками порхающихъ серафимовъ вокругъ него, удаленъ въглубь композиціи плавнымъ ритмомъ линій, а величавыя фигуры апостоловъ расположены попарно такъ, что между ними видна связь вѣщія и духовная.

Въ первые годы своей жизни въ монастырѣ Фра-Бартоломмео рѣшился закрѣпить массу новыхъ встрѣчавшихся лицъ только въ нѣжныхъ рисункахъ перомъ, большинство которыхъ сохранилось въ Уффицихъ. По совѣту своего настоятеля онъ въ 1504 г. вернулся, однако, къ живописи. Тогдашнюю манеру его характеризуетъ „Видѣніе св. Бернарда“ во Флорентійской академіи; въ полный профиль стоятъ другъ противъ друга Марія и святой; спокойно лежатъ ихъ одежды; о Леонардо напоминаетъ дымка пейзажа. Перемѣну стиля Бартоломмео послѣ венеціанской поѣздки показываютъ его запрестольные образы „Свитаго собесѣдованія“ въ соборѣ св. Мартина и явленіе Бога-Отца надъ двумя свитыми женщинами въ музѣи горада Лукки. Уже нагота ангеловъ-дѣтей, нѣжная округлость ихъ тѣлъ, наконецъ, насыщенные горячимъ золотомъ краски отличаютъ эти картины отъ болѣе раннихъ его произведеній. Для дальнѣйшаго развитія Бартоломмео какъ флорентіецъ важны нѣкоторые изъ его запрестольныхъ образовъ, проникнутые въ высшей степени ужимъ пониманіемъ пространства, такъ какъ въ нихъ вмѣсто пейзажнаго фона является церковное, въ видѣ ниши, сооруженіе, передъ которымъ парящіе ангелы откидываютъ завѣсу балдахина надъ сидящей на тронѣ Богоматерью. Строго проведенной линейной перспективѣ этихъ картинъ отвѣчаетъ послѣдовательная рѣзкость падающаго съ одной стороны живописно усиленнаго свѣта. Главныя произведенія этого рода находятся въ кафедральномъ соборѣ въ Белансонѣ, въ Луврѣ въ Парижѣ, въ церкви св. Марка и въ палаццо Питти во Флоренціи.

Последняя перемѣна въ стилѣ мастера, приведшая его къ еще болѣе рельефному выдѣленію отдѣльныхъ фигуръ, а также къ болѣе отчетливой самостоятельности ихъ движеній въ смыслѣ римской школы, сказывается, напиримѣръ, въ его задушевной, богатой фигурами Мадоннѣ делла Мизерикордіа въ

Пинакотека города Лукки (рис. на этой стр.), въ его св. Маркъ въ палаццо Питти, а также въ его прекрасныхъ святыхъ семействахъ римскаго палаццо Корсини (Национальной галлерей) и собранія Кука въ Ричмондѣ. Своеобразное впечатлѣніе производитъ его Срѣтеніе Господне 1516 г. въ Вѣнскомъ придвор-



Мадонна делья Мисерикордіа Фра-Бартоломмео въ Пинакотека г. Лукки. По фотогр. Г. Вроджи во Флоренціи. Ср. стр. 29.

номъ музеѣ спокойной мощью своихъ фигуръ. Поразительно захватываетъ своимъ ритмическимъ, но внутренно свободнымъ языкомъ жестовъ „Воскресшій Христосъ среди евангелистовъ“ въ палаццо Питти. Поразительно по композиціи и внутренней жизни „Оплакиваніе Христа“ того же собранія. Двѣ фигуры апостоловъ, прибавленныя однимъ изъ учениковъ его, „чтобы возстановить равновѣсіе груш“, къ счастью, снова удалены. Именно благодаря сво-

бодѣ, съ которой объединены композиція и настроеніе, эта картина до сихъ поръ сохранила свою убѣдительную силу.

Фра-Бартоломмео не принадлежалъ къ числу всеобъемлющихъ мастеровъ, но какъ живописецъ онъ принесъ многое для внутренняго единства рисунка и красокъ, формы и содержанія.

Рафаэлло Санти (1483—1520) самый общезвѣстный изъ всѣхъ новыхъ художниковъ. Въ самыхъ отдаленныхъ кругахъ человѣчества, любящаго искусство, его созданія считаются вѣтвилищемъ всѣхъ художественныхъ совершенствъ, несмотря на отрицаніе, являющееся время отъ времени со стороны иначе настроенныхъ. Къ тому же сравнительная исторія искусства должна признать, что собственноручныя произведенія его зрѣлаго времени, въ которыхъ природа нерушимо слилась съ чувствомъ прекраснаго, принадлежатъ къ чистѣйшимъ и благороднѣйшимъ твореніямъ искусства всѣхъ временъ. Рафаэль не былъ одаренъ, какъ Микель-Анджело, мощнымъ художественнымъ своеобразіемъ. Вначалѣ онъ развивался въ самой тѣсной связи со своими учителями. Но едва только онъ нашелъ самого себя, какъ многочисленные заказы принудили его цѣлитель въ ходѣ подѣ видомъ своихъ произведеній ученическія работы, для которыхъ только въ нѣкоторыхъ случаяхъ онъ дѣлалъ эскизы. Несмотря на это, все же изумительно то множество собственноручныхъ произведеній, которыя онъ далъ, проживши всего 37 лѣтъ.

Архитекторомъ Рафаэль сталъ позже, влѣдствіе связей съ Браманте и Перуцци. Какъ скульпторъ онъ остается незамѣтнымъ, хотя и выполнилъ кое-какія работы въ мраморѣ и бронзѣ. Живопись была его кореннымъ и истиннымъ призваніемъ.

Понятно само собой, что юный Рафаэль до смерти (въ 1494 г.) своего отца Джованни Санти въ Урбино (т. II, стр. 783) былъ его ученикомъ. Что онъ затѣмъ перешелъ въ мастерскую Тимотео Вити (делла Витта) (т. II, стр. 822), который въ 1495 г. поселился въ Урбино, надо допустить. Этому не противорѣчатъ его юношеское развитіе, какъ показали Гронау, повицилому, стоявшее въ связи съ именемъ одного изъ главныхъ учениковъ его отца и товарища его по мастерской Витти, Ванцелиста ди Андреа ди Мелето, сообщая съ которымъ онъ въ 1500 г. расписалъ алтарь въ Читта ди Кастелло. Лишь въ 1499 г., послѣ того какъ Пьетро Перуджино (т. II, стр. 786) возвратился въ Перуджию, онъ поступаетъ въ мастерскую этого живописца и становится его ревностнымъ ученикомъ. Когда Перуджино переселился въ 1502 г. во Флоренцію, Рафаэль такъ тѣсно сблизился съ Пинтуриккіо (т. II, стр. 786), который тогда собирался исполнять свои фрески въ Сіенѣ, что оба мастера не пренебрегали при случаѣ пользоваться рисунками другъ друга. Осенью 1504 г. Рафаэль уѣхалъ во Флоренцію, однако не оставляя совершенно своей дѣятельности въ Перуджию: въ 1508 г. Юлій II призвалъ его въ Римъ, ставшій съ этого времени его родиной.

Мы не можемъ согласиться съ Морелли и его ближайшими послѣдователями, что Рафаэль написалъ свои маленькія картины, св. Михаила въ

„Лувръ, трехъ грацій въ Шантвильи и „Сонъ рыцаря“ въ Национальной лондонской галлерей, еще въ Урбино, въ 1499 г., подъ руководствомъ Тимотео. Языкъ формъ этихъ небольшихъ картинъ кажется намъ для этого



„Обрученіе“ Рафаэля въ Брерѣ, въ Миланѣ. По фотогр Г Броджи во Флоренціи.

слишкомъ зрѣлымъ. Скорѣе, вмѣстѣ съ Зейдлицемъ и другими, ихъ можно отнести къ первому флорентійскому періоду мастера. Первыми настоящими произведеніями Рафаэля, сохранившимися до нашего времени, мы считаемъ его картины строго перуджиновской манеры. Что иногда къ ней присоединяются намеки на Франчиа (т. II, стр. 822), объясняется посредничествомъ Тимотео. Рядомъ съ ранними Мадоннами Берлинскаго музея, стоитъ привлекательная, замѣчательная своимъ зиннимъ пейзажемъ Мадонна

Конестабиле въ Эрмитажѣ, въ Петербургѣ. Изъ трехъ большихъ запрестольныхъ образовъ, которые являются лучшими работами Рафаэля ранняго періода, „Распятіе“ собранія Мовда въ Лондонѣ производитъ еще впечатлѣніе повторенія въ маломъ размѣрѣ большого Распятія Перуджино въ Санта Маріа Мадалена во Флоренціи, между тѣмъ какъ знаменитое „Коронованіе Маріи“ Ватиканской

галлерей, по письму тѣла и по различной характеристикѣ отдельныхъ фигуръ итѣть уже дальше Перуджино. Самое замѣчательное изъ этихъ произведеній есть все же прекрасное „Обрученіе“ въ Брефѣ въ Миланѣ, написанное въ 1504 г. Самостоятельное значеніе его выступаетъ еще убѣдительнѣе съ тѣхъ поръ, какъ Беренсонъ доказалъ, что сходная картина музея въ Кандѣ принадлежитъ не Перуджино, и, следовательно, должна считаться не прототипомъ, а подражаніемъ картинѣ въ Брефѣ. Симметричное изображеніе Іосифа и Маріи на переднемъ планѣ большой площади, въ глубинѣ которой возвышается храмъ въ стилѣ ренессанса, отдѣленный отъ главной группы и сопровождающихъ ее фигуръ на высоту головы, восходитъ, однако, къ „Передачѣ ключей“ Перуджино (т. II, стр. 787) въ Сикстинской капеллѣ. Но тихая красота изображенныхъ лицъ, спокойная замкнутость композиціи и сочная, горячая краски, отличающія картину, являются уже интимнѣшей особенностью Рафаэля.

Во Флоренціи на молодого урбинца оказали вліяніе прежде всего Мазаччо и Донателло, Леонардо и Фра-Бартоломмео. Фреска Рафаэля 1505 г. съ изображеніемъ видѣнія въ Санъ Северо въ Перуджино слѣдуетъ „Страшному Суду“ Бартоломмео (стр. 29) не только въ изображеніи великолѣпнаго полукруга святыхъ на облакахъ, но и въ позѣ, и въ расположеніи одежды торжественно сидящаго посрединѣ на облакахъ Спасителя. Нижнюю часть картины докончили старикъ Перуджино. Къ одному рельефу Донателло примыкаетъ небольшой святой Георгій съ копьемъ на перевѣсь, въ Фринтажѣ, въ Петербургѣ, а ужъ за нимъ слѣдуетъ не-большой святой Георгій въ Луврѣ, съ поднятымъ мечомъ. Вліяніе Леонардо показываютъ ранніе портреты сицилійской четы въ палаццо Питти, на фонѣ пейзажа, которые, хотя и не изображаютъ Анджеоло Дони и его жену, какъ доказалъ Давидсонъ, все же являются достовѣрными юношескими произведеніями Рафаэля. Его рисунокъ перомъ къ женскому портрету въ Луврѣ предполагаетъ, очевидно, также знакомство съ Монгой Лизой (стр. 16) Леонардо. На выразительномъ портретѣ „Донны Граинды“ въ палаццо Питти и на мечтательномъ собственномъ портретѣ въ Уффицияхъ играть нѣжная свѣтотѣнь Леонардо.

На той же почвѣ выросли рафаэлевскія Мадонны и Святыя Семейства, прославленные идеальныя созданія его флорентійскаго времени. Въ чистыхъ семенныхъ, иногда даже по-домашнему простыхъ, болѣе раннихъ флорентійскихъ Мадоннахъ онъ выражалъ ихъ простое земное материнство и вмѣстѣ съ тѣмъ подымалъ ихъ въ свое собственное царство красоты, гдѣ сливаются небесное и земное. Какъ строго выдѣляется на темномъ фонѣ торжественная Мадонна дель Грандука, въ палаццо Питти, какъ нѣжно прижимаетъ къ себѣ свое дитя на фонѣ свѣтлаго неба Мадонна Темны Мюнхенской Пинакогеки, въ какомъ живомъ движеніи сидитъ на фонѣ веселаго пейзажа Мадонна Колонна Берлинскаго музея, занятая чтеніемъ, а ребенокъ нетерпѣливо хватается за ее грудь. Болѣе глубокими по мысли становится Мадонны, допускающія маленькаго Іоанна, какъ товарища игры. На этихъ прелестныхъ картинахъ, свободныхъ созданіяхъ новой эпохи, внушенныхъ „Мадонной среди скалъ“

(стр. 15) Леонардо, Мадонна является въ ростъ, большую часть въ пирамидальномъ построеніи, съ младенцемъ, среди богатаго пейзажа, украшеннаго цвѣтами на переднемъ планѣ. „Мадонна на лонѣ природы“ Вѣскаго придворнаго музея (рис. на стр. 35), „Мадонна со щегленкомъ“ въ Уффицияхъ и „Прекрасная садовница“ въ Луврѣ, къ которымъ на переходѣ къ римскому времени присоединяется эрмитажная Мадонна Альба, являются наиболѣе совершенными произведениями этого рода. Въ Святыя Семейства Мадонны превращаются вълѣдствіе присутствія Іосифа. Такъ, напримѣръ, радостныя идилліи представляютъ Святое Семейство подъ пальмовымъ деревомъ въ Бриджватеръ-Гузѣ въ Лондонѣ и прелестное небольшое Святое Семейство съ ягненкомъ въ Мадридскомъ музеѣ, основной мотивъ котораго — попытка мальчика-Іисуса покататься верхомъ на ягненкѣ — взятъ съ леонардовскаго картона св. Анны (стр. 16).

На влияніе Фра-Бартоломмео указываютъ флорентинскія алтарныя картины Рафаэля, болѣе значительныя по размерамъ, именно, примѣненемъ балдахиновъ, подъ которыми сидятъ среди святыхъ Мадонны (стр. 29). Еще полумбринскимъ по изобрѣтенію является, однако, алтарь мастера Пирроинъ Моргана въ Нью-Йоркѣ. Болѣе прозрачно написана, еще умбринская по построенію, Мадонна Анзиден Лондонской Национальной галлерей. Особенно выразительна „Мадонна подъ балдахиномъ“ въ палаццо Питти, законченная поддѣе руками учениковъ.

Все, что начертилъ Рафаэль въ это время у Микель-Анджело, показываетъ его послѣдняя флорентинскія картина, большое „Положеніе во гробъ“ галлерей Боргезе въ Римѣ. Напряженіе тѣла у мужчинъ, несущихъ Спасителя ко гробу въ скальхъ палтиво, выражено рѣзче, чѣмъ душевная скорбь участвующихъ лицъ. Могивы движенія жены, сидящей справа на землѣ и подхватывающей Мадонну, навѣянъ Мадонной Микель-Анджело въ Уффицияхъ (стр. 21). Типичнымъ головамъ не достасть теплоты полной личной жизни. Картина болѣе продумана, чѣмъ прочувствована.

Въ Римѣ 25-лѣтняго мастера ждали высочайшія задачи. Юлій II поручилъ ему украшеніе живописью трехъ комнатъ (станцій) Ватикана, и въ то самое время, когда Микель-Анджело расписалъ потолокъ Сикстинской капеллы, Рафаэль украсилъ (1508—1510) среднюю „Комнату Печатей“ (Stanza della Segnatura) безсмертными фресками, въ которыхъ выступилъ собственно ему присущій монументальный стиль, основанный на ясномъ равновѣсіи, вѣрности природѣ и красотѣ. На четырехъ стѣнахъ и въ сводахъ помѣщены символическія картины четырехъ міровыхъ силъ духа, именно: теологи, философія, юриспруденція и поэзія. Изъ четырехъ сидящихъ на тронахъ женскихъ фигуръ въ стрѣлкахъ свода, навѣки олицетворившихъ эти силы, въ памяти потомства особенно и неизгладимо запечатлѣлась возвышенная крылатая фигура поэзіи (рис. на стр. 37). Изъ четырехъ композицій въ нарусахъ сводовъ, поясняющихъ эти аллегоріи событиями священной легенды, Грѣхопаденіе (табл. 4) впервые показываетъ въ Рафаэлѣ мастера, совершенно свободно владѣющаго передачей нагого тѣла и его движеній. Четыре большія на-

стѣнные композиціи, въ которыя прежде и новыя толкователи вложили слишкомъ таинственный смыслъ, стали типомъ величественныхъ символическо-историческихъ композицій „Собраній“. Теология олицетворена въ видѣ небесныхъ владыкъ, въ спокойномъ величіи возсѣдающихъ на облакахъ, между тѣмъ какъ собравшіеся внизу на широкой открытой террасѣ представители земной церкви оживленно обмѣниваются мнѣніями (Disputa; табл. 5 при



„Мадонна на лѣвѣ природы“ Рафаэля въ Вѣнскомъ придворномъ музеѣ.
По fotogr. издательства Ф. Брукмана въ Мюнхенѣ.

стр. 38, рис. 1). Полукругъ облаковъ съ возсѣдающими на нихъ, по обѣ стороны святой Троицы, представителями патриарховъ и святыхъ является только болѣе широкимъ и глубокимъ по мысли повтореніемъ въ новомъ видѣ подобнаго же произведенія Рафаэля въ Перуджии (стр. 33). Но то искусство, съ которымъ раздѣлено земное собраніе на двѣ соответственныя группы по сторонамъ престола съ дароносицей, та кажущаяся полная свобода, внутри замкнутая строжайшей симметрией, затѣмъ тотъ ритмъ линий въ движеніяхъ, развивающійся въ связи съ замѣчательнымъ чувствомъ пространства не только слѣва направо, но и въ глубину картины, наконецъ, то, что

каждый образ надѣленъ высшею красотой и художественно необходимъ на отведенномъ ему пространствѣ, все это казалось тогда новымъ и единственнымъ въ своемъ родѣ и осталось образцовымъ до сегодняшняго дня. Картина на противоположной стѣнѣ представляетъ философію и извѣстна подъ именемъ „Афинской школы“. Торжественное собраніе философовъ, среди которыхъ выдѣляются Платонъ и Аристотель, происходитъ въ величественномъ зданіи, напоминающемъ великолепныи внутренней видъ собора св. Петра, по проекту Браманте, быть можетъ, спроектированномъ при его содѣйствіи, и объединяющемъ обѣ половины собранія. Отдѣльныя группы уравновѣшены здѣсь одна съ другой еще свободнѣе, чѣмъ тамъ, но приемы расчлененія пространства прекрасными линиями, совпадающими съ естественными очертаніями фигуръ, и здѣсь, во всемъ живомъ движеніи картины господствуютъ какъ риома и метръ въ стихѣ, выраженномъ наиболее подходящими словами. Двѣ другія стѣны, съ окнами въ нихъ, представили для художника новую трудность, но Рафаэль, расположивши радостный Парнасъ подъ „Поэзіей“, которую онъ повѣсилъ, а „Юриспруденцію“ изобразивъ въ видѣ трехъ отдѣльныхъ фигуръ на противоположной стѣнѣ, соответственно тремъ простѣнкамъ между окнами, извлекъ искусно выгоду изъ затрудненія.

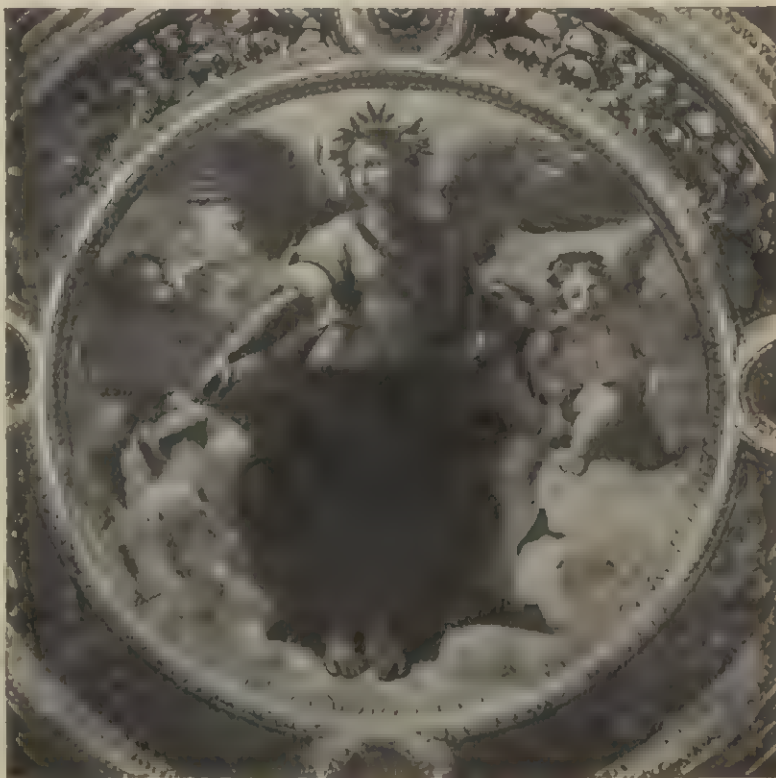
Надъ слѣдующей комнатою, „Гелиодора“ (Stanza d'Eliodoro), Рафаэль работалъ отъ 1512 до 1514 г. Здѣсь драматическіи падежъ заступилъ мѣсто эническаго спокойствія „Кабинета Печатей“. Здѣсь потребовалось изобразить чудесные случаи внимательсва неба для охраны церкви, какъ прообразы побѣды Юлія II мечомъ и духовнымъ оружіемъ. Четыре главныя картины представляютъ изгнаніе Гелодора изъ Иерусалимскаго храма, изгнаніе Аттилы Львомъ Великимъ, обращеніе сомнѣвающагося священника къ ученію о пресуществленіи во время обѣдни кардинала Больсена и освобожденіе апостола Павла изъ темницы. Здѣсь предетояло, по крайней мѣрѣ въ двухъ первыхъ картинахъ, вести драматическій разсказъ, выражая его виднымъ образомъ посредствомъ оживленнаго движенія львовъ и лошадей, и болѣе того, многочисленными, сталкивающимися и расходящимися группами. Въ картинѣ Изгнанія Гелодора (табл. 5 при стр. 38, рис. 2), на которой дерзкій принцезень изгоняется изъ храма небеснымъ всадникомъ, а слѣва является самъ Юлій II на своихъ носилкахъ, какъ зритель и даже до извѣстной степени какъ заказчикъ картины, начинаетъ собой ту манеру изображать движеніе группъ и линий, которая, не убѣждая насъ непосредственно въ своей необходимости, обозначена была Стржиговскимъ какъ „область барокко“. Какъ и въ рисункѣ, подобное же измѣненіе произошло на этой картинѣ и въ живописномъ распредѣленіи свѣта и колорита. Храмъ наполненъ уже такимъ разсыпаннымъ свѣтомъ, какой тогда еще не практиковался въ итальянской фресковой живописи. Освобожденіе Петра изъ темницы является уже настоящею живописью ночи, съ тремя различными источниками свѣта, дѣйствующими взаимно.

Тѣ же измѣненія, какъ и на этихъ двухъ серияхъ фресокъ, отражаютъ отдѣльныя картины Рафаэля перваго римскаго времени. Сюда изъ области

стѣнной живописи относится только пророкъ Исаія въ Сантъ Агостино въ Римѣ, фигура, очевидно, ведущая свое происхожденіе отъ пророковъ Микель-Анджело. Изъ числа станковыхъ картинъ въ это время явились портреты, Мадонны и алтари, отличающіеся самостоятельной силой Рафаэля.

Портретъ Юлія II въ Уффицияхъ (повтореніе въ палаццо Питти), на которомъ великанъ папа сидитъ глубоко задумавшись въ своемъ креслѣ, въ красномъ бархатномъ оп-

лечья, по своему замыслу, композиціи и письму принадлежитъ къ первымъ совершенно свободнымъ портретнымъ произведениямъ этого времени. Изъ собственноручныхъ Мадоннъ Рафаэля особеннымъ, свободнымъ римскимъ воздухомъ этихъ дней обвѣяны Бриджватерская Мадонна Форда Эльсмира (Бриджватеръ-Горъзъ) и Мадонна Альдобрандини. Позднѣе



„Мадонна“ Рафаэля на потолкѣ „Комната Печатей“ въ Ватиканѣ.
По фотогр. Г. Вроджи во Флоренціи.

написанная „Мадонна делла Седія“, въ палаццо Питти, является, однако, наиболѣе законченнымъ выраженіемъ простаго образа матери, сидя въ креслѣ, прижимающей къ себѣ дитя, между тѣмъ какъ его товарищъ по играмъ стоитъ тутъ же, молясь. Неоткрытый головной платокъ и цвѣтная шаль простой римлянки рѣзко выдѣляются на темномъ фонѣ. Эта группа, столь чистая по плавности линий, заключена въ кругъ. Въ благородныхъ и величавыхъ чертахъ Мадонны любовь и чистота сами по себѣ являются святыми. „Мадонна Фолинйо“ Ватиканскаго музея и „Мадонна съ рыбой“ Мадридской галлерей — два алтарныхъ образа Рафаэля этого времени. Мадонна Фолинйо изображаетъ видѣніе и отличается рѣдкой силой реалистическаго исполненія. На облакахъ, окруженная ореоломъ ангеловъ, сидитъ Марія съ играющимъ младенцемъ Христомъ. На землѣ, среди сянущаго пейзажа, молится между двухъ святыхъ,

стоя на колѣняхъ, жертвователъ Сигизмондо Контти. Композицiя въ смѣлыхъ контрастахъ линий, глубокое, яркое по краскамъ письмо, выраженiе самаго искренняго религиознаго рвенiя въ лицахъ святыхъ и въ лицѣ жертвователя, этого самаго замѣчательнаго изъ всѣхъ портрета донаторовъ, ставятъ эту картину въ рядъ путеводныхъ созданийъ кисти высокаго ренессанса. Трогательно впечатлѣнiе производитъ „Мадонна съ рыбой“, т. е. съ ангеломъ и Товiей. Эта картина по величавости характеровъ и широтѣ замысла также является однимъ изъ важнѣйшихъ произведенiй новаго рода живописи.

Левъ X (1513 -1521) рассчитывалъ на Рафаэля еще болѣе, чѣмъ на Микель-Анджело, и не считался при томъ съ ограниченностью силъ одного человека. Такъ, уже въ 1514 г. онъ поручилъ ему продолженiе постройки собора св. Петра (стр. 9 и 28), а въ слѣдующемъ году назначилъ его, кромѣ того, главнымъ руководителемъ всѣхъ раскопокъ древностей, какъ въ самомъ Римѣ, такъ и въ его окрестностяхъ. Кромѣ того, Рафаэль долженъ былъ еще украсить фресками послѣднюю изъ грехъ упомянутыхъ ватиканскихъ комнатъ, примыкающей къ нимъ большой залъ и „Ложи“ (галлерию) второго этажа, открывающейся во дворъ св. Дамазiя (стр. 10), да еще составить проекты ковровъ для украшенiя нижней части Сикстинской капеллы. Въ этомъ заказамъ присоединились многочисленныя друге съ разныхъ сторонъ. Удивительно ли, что мастеръ теперь лишь въ рѣдкихъ случаяхъ успѣвалъ самъ закончить картину? Но существу, теперь выступили его ученики, что доказалъ Долльмайеръ, въ особенности Джованни-Франческо Пенни, „il fattore“, и Джулио-Пинни Романо, принявшю участiе въ самыхъ важныхъ работахъ: имъ часто принадлежить уже не только исполненiе кистью, но и изготовленiе картоновъ позднѣйшихъ рафаэлевскихъ фресокъ. Свои рисунки для гравюры на мѣди, которую онъ, побужденный успѣхами Дюрера, хотѣлъ возродить и въ Италiи, Рафаэль отдавалъ гравировать своему ученику Маркъ-Антонио Раймонди.

Какъ художникъ архитекторъ. Рафаэль давно уже заявилъ себя въ архитектурныхъ фонахъ своихъ картинъ. Какъ настоящiй строитель, онъ выступилъ немедленно по прiѣздѣ въ Римъ. Его маленькая церковь съ куполомъ Сантъ-Элиджiо (1509) и его капелла Киджи въ Санта-Марiа дель-Пополо въ Римѣ примыкають къ классическимъ созданимъ Браманте. Болѣе самостоятельна прекрасная вилла Киджи, теперь Фарнезина, на Тибрѣ, со времени Геймюллера, съ которымъ однако не все согласны, приписываемая уже не Перуцци, а Рафаэлю. Отличное двухъэтажное зданiе съ флигелями, въ обоихъ этажахъ расчлененное дорическими пилястрами, вверху увѣнчано фризомъ съ гирляндами. Изъ проекта Рафаэля для собора св. Петра почти ничего не было исполнено. Сохранившися палаццо Видони въ Римѣ съ первымъ этажомъ, отдѣланнымъ рустикой, съ верхнимъ, украшеннымъ дорическими полуколоннами, примыкаетъ къ послѣднимъ постройкамъ Браманте. Своимъ путемъ Рафаэль пошелъ только въ раздѣлкѣ фасада палаццо Бранкони, сохранившагося только въ гравюрахъ. Первый этажъ его былъ украшенъ тосканскими полуколоннами, а верхнiе этажи - только слуховыми окнами



Исторія искусства. III

Т-во „Просвѣтленіе“ въ Сиб

1. „Галатея“. Фреска Рафаэля въ виллѣ Фарнезина въ Римѣ.

По фотографіи Брауна и Къ въ Дорнахъ и Парижѣ



2. Рафаэль. Сикстинская Мадонна въ Королевской
Дрезденской галлерей.

По фотографіи Издательства Ф Брукмана въ Мюнхенъ.

нившихся. Картины въ откосахъ и распалубкахъ также развертываются непосредственно на голубомъ фонѣ, и тѣмъ пластичнѣе выступаютъ фигуры и группы, больше чѣмъ въ натуральную величину. Какъ наглядно изображенъ гнѣвъ боини любви въ углу восточной узкой стороны, съ какой силой несетъ по воздуху посланецъ боговъ Меркури, чтобы взять подъ стражу Психею. Четырнадцать картинъ въ распалубкахъ представляютъ, какъ показала Р. Фёрстеръ, триумфъ Амура надъ богами въ болѣе легкомъ жанрѣ. Трудно допустить, чтобы Рафаэль принималъ такъ мало участія въ столь величественной, простой, равно убѣдительной и со стороны содержания, и съ декоративной стороны общей концепции, какъ это допускалъ Дольмайтъ. Дѣйствительно, общепризнано теперь, что Рафаэль не принималъ никакого участія въ самомъ исполненіи живописи, снова вынашиваемъ на долю Джуліо Романо и Пинни. Кромѣ того языкъ формъ здѣсь повсюду грубѣе, краски менѣе чѣмъ то было собственноручно Рафаэлю. И что же! Чарующее волшебство, секретъ одного только Рафаэля, разлитое во всемя составѣ живописи, всегда налицо въ ней.

Многочисленныя масляныя картины, выходящія при дѣлѣ X изъ мастерской Рафаэля въ качествѣ его собственныхъ произведеній, по большей части были исполнены Джованни-Франческо Пинни или Джуліо Романо по болѣе или менѣе законченнымъ рисункамъ или эскизамъ Рафаэля. Современники такъ были ослѣплены поразительной новизной и естественностью композицій, ихъ живописнымъ исполненіемъ, что почти не замѣчали разницы. Поэтому попыталось именно здѣсь найти различія и произвести выборъ. Къ числу такихъ болѣе значительныхъ произведеній относится прославленное „Несеніе креста“ Мадридскаго музея, известное подъ названіемъ „Спазимо ди Сичилія“, въ которомъ сказывается влияние гравюръ на мѣди Шонгауэра (т. II, стр. 636) и гравюръ на деревѣ Дюрера. Сюда же безъ колебаній слѣдуетъ отнести Святія Семейства, большую картину архангела Михаила, портретъ Іоанны Аррагонской въ Луврѣ, такъ называемую „Жемчужину“ и „Святые Семейство подъ дубомъ“ Мадридскаго музея.

Только собственноручныя картины Рафаэля масляными красками его послѣдняго времени дѣйствительно приковываютъ къ себѣ наше вниманіе. Его портреты этого періода показываютъ близкое слѣдованіе природѣ. Именно, они своей простой и величественной композиціей, своимъ возвращеніемъ отъ неизяжныхъ къ одноцвѣтнымъ фонамъ, ясной широтой свѣтотѣни и необыкновенной одухотворенностью характеровъ обнаруживаютъ все успѣхи, сдѣланные портретнымъ искусствомъ. Простая по груди изображенія этого рода — „Желнина въ покрывалѣ“ въ палатцѣ Питти, прообразъ ея Сикстинской Мадонны, затѣмъ изумительный портретъ знаменитаго придворнаго Бальдассаре Кастильоне въ Луврѣ, образецъ на все времена, великолѣпный живописный по самому замыслу портретъ Джуліано де Медичи въ собраніи г. Хульчинскаго въ Берлинѣ и превосходный портретъ кардинала въ Мадридской галлерей, принадлежащіи къ самымъ зрѣлымъ произведеніямъ рафаэлевой кисти. Нѣчто новое даетъ портретъ козого ученаго Нигирами у м-съ Гарденеръ въ Бостонѣ: его

задумчивый взоръ вверхъ во время писанія выражаетъ мгновенный взглядъ. Еще въ старинномъ духѣ разработанъ его двойной портретъ государственныхъ дѣятелей Наваджери и Беаццано въ палацио Доріа въ Римѣ; по схваченному сходству и по живописной плавности исполненія, однако, и эта картина стоитъ уже на новой почвѣ. Этотъ рядъ заканчивается знаменитымъ портретомъ-группой папы Льва X съ кардиналами де' Росси и Джуліо де' Медичи, въ палацио Питти (рис. ниже). Группа величественно объединена. Характеры своей убѣдительною



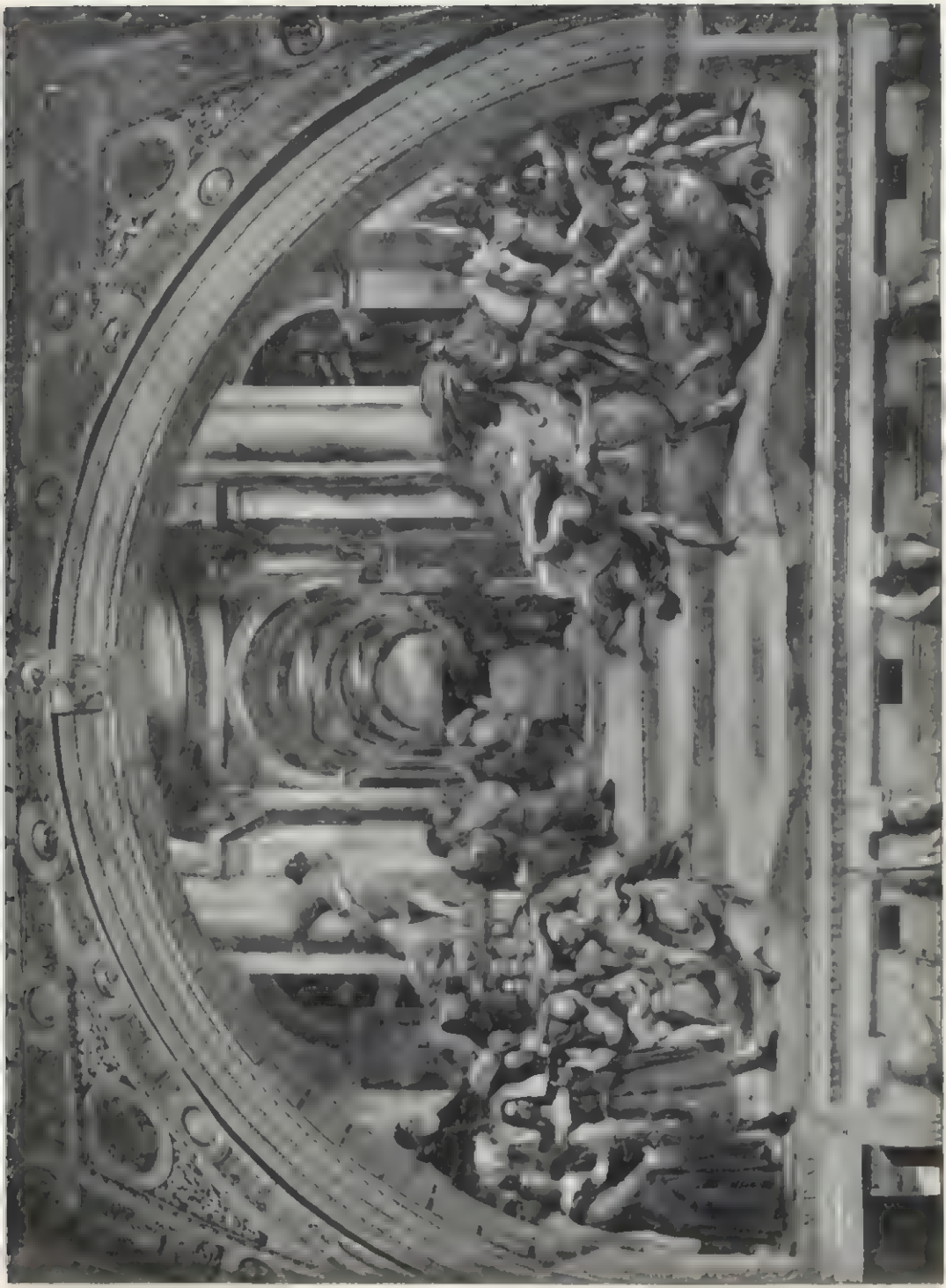
Портретъ группы папы Льва X и его племянниковъ Рафаэля, въ палацио Питти во Флоренціи. Фотографъ бр. Аманрико Флоренца.

стоящей между четырьмя святыми, находящейся въ пинакотеку Болоньи. Въ опущенныхъ рукахъ святая держитъ органъ и обращаетъ просвѣтленный взоръ къ небу, гдѣ музыку исполняютъ ангелы. Композиція, несмотря на контрасты положеній, оживляющіе отдѣльныя фигуры, еще строго симметрична. Живопись отличается силой, хотя и нѣсколько суха. Но благоговѣйное слушаніе небесной музыки выражено торжественно и съ настроеніемъ.

Затѣмъ последовалъ запрестольный образъ для Санъ Систо въ Пьяченцѣ, „Сикетинская Мадонна“, гордость Дрезденской галлерей, величайшее чудо Рафаэлевскаго искусства (табл. 6, рис. 2). Картина эта, о которой авторъ настоящей книги подробно говорилъ въ другихъ случаяхъ, есть собственно такой же запрестольный образъ, какъ все другіе. Онъ представляетъ Марію съ младенцемъ

первые обращаютъ на себя вниманіе. Обстановка, въ родѣ настольнаго звонка, написаны по-сѣверному реалистично. Всѣ примемы живописи, частыя, быть можетъ, принадлежатъ Джуліо Романо, такъ вѣрно передаютъ вещественность всего изображеннаго, какъ въ Римѣ еще не видали въ то время.

Станковые картины религіознаго содержания Рафаэля въ послѣднюю пору его жизни также принадлежатъ къ самымъ совершеннымъ его произведеніямъ. Между 1513 и 1516 гг. возникъ запрестольный образъ св. Цецилии,



2. „Изгнание Геллодора“. Стѣнная живопись Рафаэля въ комнатѣ Геллодора въ Ватиканѣ въ Римѣ.

во фронтонахъ и фризомъ гирляндъ. Чередованіе плоскихъ, полукруглыхъ и треугольныхъ фронтоновъ съ окнами, вызвавшее сначала насмѣшки, несмотря на то, что оно встрѣчается уже въ древне-римскомъ искусствѣ (т. I, стр. 562), повторяется нздъ окнами простого палатцо Пандольфини во Флоренціи, простыя и благородныя пропорціи котораго яснѣе всего выражаютъ своеобразное Рафаэлю чувство прекраснаго. Прекрасна также по великобѣнью своего расположенія и благородству пропорцій рафаэлевская вилла Мадама (1515) близъ Рима, законченная Джулио Романо. Сохранившаяся средняя часть ея съ галереей въ три арки принадлежитъ къ чудесамъ архитектуры. Теодоръ Гофманъ, въ связи съ объясненіемъ именно этого зданія, обработалъ вообще архитектурную дѣятельность Рафаэля.

Затѣмъ слѣдуютъ послѣднія большія фрески, предпринятія Рафаэлемъ. Въ третьей комнатѣ или станціи Ватикана (1514—1517) Левъ X велѣлъ изобразить дѣянія папъ, предшественниковъ его по имени. Благодаря картинкѣ, представляющей пожаръ въ Берго, прекращенный Львомъ IV посредствомъ благоговѣнія, эту комнату обыкновенно называютъ „Комнатой пожара“ („Станца дель Ничендіо“). Три остальные картины изображаютъ „Клятву Льва III“, „Коронаваніе Львомъ III Карла Великаго“ и „Морскую побѣду“ Льва IV надъ сарацинами. Въ частности здѣсь замѣтно намѣреніе снова пробудить власенческую древность, подъ знамя которой Рафаэль теперь все чаще и чаще становился. Вообще въ картинахъ со священнодѣяніями, помѣщенныхъ на оконныхъ сторонахъ, видно спокойствіе въ построеніи рядовъ фигуръ, навѣвающее скуку, а въ большихъ картинахъ съ движѣніемъ такое разлуженіе общаго дѣйствія на отдѣльные мотивы, которое стоить на переходѣ къ маньеризму. Кое что въ этой комнатѣ исполнялъ Джулио Романо, а большую часть — Пенни.

Фрески „Валъ Константина“, находящіяся позади рафаэлевскихъ „Станцій“, представляютъ основаніе христіанской церкви Константиномъ Великимъ. Главная картина, битва съ Максенциемъ, примыкая къ леонардовской битвѣ при Ангіари (стр. 17), стала образцомъ многихъ послѣдующихъ изображеній битвы конницы. Рафаэль, повидимому, не нанесъ больше ни одной черты на стѣны этого зала, и только распредѣлялъ украшеніе его со своими учениками Джулио Романо и Пенни, которые принялись за работу лишь послѣ смерти Рафаэля. Своими разметанными движеніями и холодными тонами эти картины совершенно не даютъ впечатлѣнія рафаэлевскаго искусства.

Немногомъ больше Рафаэль сдѣлалъ и для украшенія упомянутыхъ уже „Дожь“ Ватикана (1507—1519). 52 главныя картины на темы Четвораго и Новаго Завѣта, называемыя обыкновенно „Библией Рафаэля“, заповняють откосы 13 крестовыхъ сводовъ. Столбы и стѣнные пилѣстры аркадъ пышно украшены тѣми „гротесками“, которые еще Пинтуриккио (т. II, стр. 789) заимствовалъ изъ подземныхъ „гrotтовъ“ древне-римскихъ построекъ, скрытыхъ подъ насыпями земли. Благодаря тогдашнимъ раскопкамъ, напримѣръ въ термахъ Тита, они получили новое значеніе. Эти элементы стѣнныхъ украшеній, состоящія изъ листованныхъ и пѣточныхъ обрамленій, оживленныхъ различными живыми существами, изъ декоративныхъ щитовъ и орнамен-

тельно развитыхъ небольшихъ картинъ, съ ихъ вазами, канделябрами и розетками, съ ихъ грифами, сатирами, тритонами и человѣческими декоративными фигурами, сочетались въ живописи и стукѣ свободно и творчески въ цѣлостную систему украшеній, царившую столѣтія. Художники, взявшіеся за это новое предпріятіе подъ наблюденьемъ Рафаэля, были Джованни-Навини да Удине (1487—1564), воспитанныи съверомъ Италіи и въ 1517 г. поступивши въ Римѣ къ Урбинцу. Удине, по преимуществу мастеръ писать животныхъ и пейзажи, принялъ участіе также въ украшеніи Ложь Библией, повсюду, гдѣ требовался ландшафтный фонъ и живогныи. Во всемъ остальномъ 36 изящно-рисованныхъ картинъ первыхъ девяти пролетовъ потолка, какъ полагають Долльмайръ, были выполнены главнымъ образомъ Пинни, между тѣмъ какъ картина десятаго пролета и большая часть одиннадцатаго принадлежать флорентинцу Перинъ дель Вага (1499—1547), вступившему въ это время въ число учениковъ Рафаэля.

Непосредственнѣ всего, однако, отражаются античные образы термъ Тита въ традиціонныхъ мѣологическихъ картинахъ ватиканской „ванной комнаты“ кардинала Биббiena, къ выполненью которыхъ Рафаэль вновь привлекъ Джулио Романо наряду съ Пинни. На почвѣ христіанства затѣмъ стоять знаменитыя „рафаэлевскіе ковры“, тканые стѣнныя покровы для Сикстинской капеллы. Десять цвѣтныхъ вытканыхъ въ Брюсселѣ ковровъ, съ изображеніемъ десяти сюжетовъ изъ жизни апостоловъ, были въ 1519 г. повѣшены въ капеллѣ, впоследствии убранны оттуда, а затѣмъ помѣщены въ „Галерею ковровъ“ Ватикана. Огромныя картины къ семи изъ этихъ композицій, принадлежащія Соутъ-Кенсингтонскому музею, были главнѣйшія произведенія послѣдняго „великаго стиля“ нашего мастера, хотя нѣкоторые и допускали участіе учениковъ, до тѣхъ поръ, пока Долльмайръ не попытался показать, что ихъ надо считать работами, главнымъ образомъ, Пинни. Какъ бы то ни было, все же въ проетой, ясной значительности образнаго повѣствованія, въ стилистой величавости благородныхъ линий, въ правдивости и глубинѣ духовнаго выраженія этихъ единственныхъ въ свѣсь родъ создании съ нами говоритъ духъ Рафаэля.

Съ какимъ мастерствомъ Рафаэль писалъ въ это время „фрески“, когда самъ брался за кисть, показываютъ его прекрасныя сивиллы надъ капеллой Кидди въ Санта Марія делла Паче въ Римѣ и еще яснѣе его волшебная богиня моря Галатея изъ нижнемъ этажѣ виллы Фарнезинны (табл. 6, рис. 1). Сопровождаемая тритонами, nereидами и морскими кентаврами, оборотительная богиня несетъ по морю на своей раковинѣ, влекомой дельфинами, амуръ прицѣпляется въ нее изъ луковъ. Живописно переданная нагота является взору какъ пластика. Античное снова стало плотью и кровью. Безспорно, Рафаэль въ этомъ направленіи превзошелъ самого себя, когда собственноручно исполнилъ прославленныя фрески изъ истории Амура и Психеи (1516—1517) на потолкѣ и въ откосахъ сводовъ сосѣдней большой галлерей той же самой виллы. Всѣ поля были обрамлены Удине роскошными гирляндами плодовъ. Два продольныхъ поля потолка представляютъ, какъ бы на протянутыхъ коврахъ, судъ боговъ надъ Амуромъ и Психеей и свадебный пиръ вновь соеди-

между святыми — патронами храма, для котораго былъ предназначенъ. Мѣсто дѣйствія есть облачное, пронизанное свѣтомъ небо. Небесная Владычица спускается на облакахъ, держа на рукѣ обнаженнаго младенца. На облакахъ же слева стоитъ на колѣняхъ св. пана Сикстъ II, молитвенно смотря вверхъ, а справа преклоняетъ колѣна, со смиренно опущеннымъ взоромъ, св. Варвара. Двое прелестныхъ ангельчиковъ, восхищенно смотря вверхъ, опираются спереди на край алтаря, на который пана положилъ также свою палу. Нанесенный свѣтомъ воздухъ полонъ исчезающими въ дымки головками ангеловъ и серафимовъ. Все движенья, объединенныя однимъ несравненнымъ ритмомъ линий, смягчены и облагорожены въ спокойномъ равновѣси. Новой здѣсь является та наружная беззаботность, съ которой Марія и ея младенецъ относятся другъ къ другу и, видимые зрителемъ прямо предъ собою, вперяютъ навстрѣчу ему свои взоры. У нихъ, отмѣченныхъ божественностью своего посланничества, взоры обращены, однако, болѣе внутрь себя, чѣмъ во внѣ. Несмотря на это, зрителю кажется, что они смотрятъ на него, что ради него они спускаются съ небесъ; и болѣе возвышенныхъ взоровъ, чѣмъ эти, въ которыхъ отражается вся тайна искупленія, не передавала никогда рука земного живописца. Пона также и плавная, широкая живописная манера, новы пронизанныя свѣгомъ красочныя соединения этой единственной картины. Съ полной свободой Рафаэль владѣетъ здѣсь всеми средствами выраженія и воображенія; и до сихъ поръ вѣрно то, что его Сикстинская Мадонна принадлежитъ къ великимъ, истинно совершеннымъ произведеніямъ искусства, существующимъ на землѣ.

Последней картиной руки Рафаэля было Преображеніе Господне на горѣ Оливрѣ, теперь въ Ватиканской галлерей. Самъ онъ закончилъ только верхнюю часть картины, представляющую Преображеніе на горѣ, выполненное утонченной зрѣлой живописью, какъ видѣніе, когда смерть вырвала изъ его руки кисть. Нижнюю часть, представляющую напрасныя усилія апостоловъ испѣвать безъ помощи Спасителя блонватаго отрока, закончили ученики, особенно Джулио Романо. Здѣсь композиція съ косыми пересѣченными линиями, какъ показалъ Стриговскій, захватываетъ уже задачи послѣдующаго времени барокко. Изъ этого видно, что Рафаэль былъ очень далекъ отъ удовлетворенія пріобрѣтенимъ, а всегда ставилъ себѣ новыя цѣли и подымался все выше.

В. Средне-итальянское зодчество XVI вѣка.

Грандіозность построекъ разцвѣтшаго въ Римѣ высокаго ренессанса повела сама собой къ укрѣпленію стѣнъ и опоръ, къ предпочтенію куполовъ, бочковыхъ сводовъ и столбовъ, а также къ усиленію и упрощенію отдѣльных украшеній. Рука объ руку съ этимъ шло болѣе чистое примѣненіе античнаго языка формъ, обусловленное частью лучшимъ пониманіемъ древне-римскаго писателя объ архитектурѣ Витрувія, въ честь котораго въ 1542 г. была основана въ Римѣ „Витрувіанская академія“, а частью раскопками и обмѣрами развалинъ римскихъ построекъ. Этому содѣйствовалъ новый, болѣе утонченный вкусъ къ пропорціональности и ритму расчлененій, къ благородству самихъ

пропорцій, основанному на законахъ природы, какъ, напримѣръ, на „золотомъ сѣченіи“, воплощенномъ въ человѣческомъ тѣлѣ, или же на геометрическомъ построении повторяющихся или чередующихся математически одинаковыхъ, но разной величины основныхъ формъ, въ родѣ тѣхъ, которыя обнародовалъ Тиришъ.

Въ строеніи церквей въ короткий промежутокъ расцвѣта господствовали центральныи, купольныи типъ, одновременно получивши новую жизнь въ Константинополь (т. I, стр. 777). Во дворцахъ все еще главныя части представляли дворъ съ колоннами, превращенными въ столбы и полуколонны, и фасады,



Церковь (съ фасада) въ Монтепульчано (1) Фотогр. Бекхеймъ. Альбартъ по Флоренціи.

садъ, который вначалѣ очень энергично расчленялся рѣзко выступающими, часто парными полуколоннами, но скоро сбросилъ этотъ фальшивый лѣсъ колончатой архитектуры, чтобы производить впечатлѣніе только соотношеніемъ отдѣльныхъ этажей между собой и распределеніемъ въ нихъ оконъ, нишъ и дверей. Окна же, двери и ниши стали обрамлять полуколоннами или пилястрами и накрывать сверху плоскими треугольными или полукруглыми фронтонами. Изъ ордеровъ колонны тосканскіи или римскіи дорическіи (греческаго дорическаго не знали) одно время предпочитались другимъ, вслѣдствіе чего лицевыя части, кромѣ гирляндъ въ украшеніи фризозъ, почти вовсе исчезли изъ архитектурной орнаментики. Все пришло къ спокойному равновѣсію и красотѣ массъ.

Изъ переходныхъ мастеровъ Браманте (стр. 8) былъ не только величайшимъ, но и старѣйшимъ. Самъ Джуліано да Сангалло (т. II, стр. 724), знакомый намъ среди мастеровъ ранняго ренессанса, былъ моложе его. Но уже позднѣйшее положеніе Джуліано при постройкѣ собора св. Петра и его близкое отношеніе къ Микель-Анджело показываютъ, что онъ самъ самостоятельно прошелъ переходную стадію къ высокому ренессансу, что подтверждають также и его многочисленные рисунки, изученные Фабрици и находящиеся въ палаццо Барберини въ Римѣ, въ городской библиотекѣ въ Стенѣ и въ Уффицихъ во Флоренціи. Онъ зарисовалъ множество древне-римскихъ зданій и составилъ рядъ проектовъ, никогда не осуществленныхъ, для роскошныхъ сооружений, какъ, напримѣръ, для дворца Медичи въ Римѣ и для фасада Санъ Лоренцо во Флоренціи. Редтенбахеръ говоритъ даже такъ, что Джуліано, перескочивъ отъ ранняго ренессанса черезъ высокій, перешелъ сразу къ позднему ренессансу. Несомнѣнно, однако, что до высокаго ренессанса ювелиръ только его братъ Антоніо да Сангалло Старшій (1455—1534), такъ какъ его церковь Санъ Виаджіо въ Монте-



1. Бартоломмео Амманати. Фасада со стороны парка палатцо Питти во Флоренции

По фотографии бр. Аллиари во Флоренция



2. Джорджо Вазари. Ворота Уффиций къ рѣкѣ Арно во Флоренции.

По фотографии бр. Аллиари во Флоренция



3. „Крещение Христова“. Скульптура Андреа Сансовино надъ восточной дверью флорентійскаго Баптистерія.

По фототипу Ф. В. Абриши во Флоренции



4. „Проповѣдь Іоанна Крестителя“. Скульптура Джованни Франческо Рустичи надъ сѣвѣрной дверью флорентійскаго Баптистерія.

По фототипу Ф. В. Абриши во Флоренции

пуальчано (рис. на стр. 14), крестообразного купольного типа, выдержанная в нижнем этаже снаружи и внутри в дорическом стиле, является более свободным повторением типа церкви Мадонна-Карчери Джулиано в Прато, а продольный корпус церкви Благовещения в Аренцо, благородный и выдержанный в коринтском стиле, обозначает переход от колончатого строения къ зданію со столбами. Третьим мастером переходнаго стиля слѣдуетъ назвать знаменитаго скульптора Андреа Сансовино (1460—1529), ученика Джулиано по архитектурѣ въ концѣ XV столѣтія, перенесшаго флорентійскій ранній ренессансъ въ Португалію. Въ началѣ высокаго ренессанса онъ украсилъ свой родной городъ Монте Сансовино коринтскими и іоническими галереями, послѣ 1511 г. выстроилъ въ Римѣ для кардинала Антонио дель Монте дворецъ въ стилѣ высокаго ренессанса передъ Порта дель Поццо, и, наконецъ, былъ призванъ въ Лорето для продолженія постройки собора, куполь котораго возвелъ Джулиано да Сангалло въ 1500 г.

Ни одинъ изъ этихъ мастеровъ не могъ сравниться съ Браманте, поздне-римское искусство котораго продолжало оказывать живое вліяніе въ средней Италіи. Настоящіе ученики Браманте были по большей части его помощники или послѣдователи по постройкѣ собора св. Петра. На первомъ мѣстѣ слѣдуетъ назвать Рафаэля (стр. 38). Затѣмъ послѣдователь выдающійся сіенецъ Бальдассаре Перуцци (1481—1537), который хотя и зарисовывалъ и измѣрялъ самостоятельно англичанскія зданія, но въ тѣснѣйшей зависимости отъ Браманте составилъ, напримѣръ, свой проектъ для собора св. Петра, съ перемѣщеніемъ вѣнечной колонады, обрамляющей закругленія вѣтвей креста, во внутреннѣе ихъ. Наибольше величественныя собственные архитектурныя планы Перуцци, находящіеся въ Уффицихъ, къ сожалѣнію не дождался исполненія. Между его осуществленными постройками слѣдуетъ назвать въ особенности дворцы и виллы въ Сіенѣ, Болоннѣ и Римѣ. Вазари называетъ его также строителемъ виллы Фарнезини (стр. 38), во внутренней отдѣлкѣ которой онъ во всякомъ случаѣ принималъ участіе. Все его значеніе показываетъ палаццо Массими алле Колонне (1535) въ Римѣ. Округленный фасадъ этого зданія удивительно соответствуетъ кривизнѣ узкаго переулка; съ изяществомъ отвѣчаетъ внутренней сторонѣ этого закругленія граціозный портикъ съ его живописными нишеобразными концами и его неодинаковыми пролетами между колоннъ; замѣчательенъ парадный дворъ съ его дорической колоннадой, покрытой примымающимися карнизомъ, и съ возвышающемся надъ ней іонической лоджеей; Редгенбахеръ назвалъ его самымъ красивымъ дворомъ ренессанса. Всюду сквозитъ строго-классическая школа, но обнаруживается также и свободный живописный замыселъ мастера.

Настоящимъ ученикомъ Браманте былъ также Антонио да Сангалло Младшій (собственно Кордіани, 1483—1546), который причисляется Вельфлингомъ уже къ основателямъ стиля барокко вслѣдствіе особаго причуда его въ духъ времени, въ родѣ фасада съ наклономъ впередъ въ Цекка веккиа (Банко ди Спирито), дугобразно выведеннаго цоколя его палаццо Фарнезе и увеличенія числа угловъ въ рамкахъ оконъ аттика его модели для собора св. Петра

въ Римѣ. Въ общемъ онъ все-таки принадлежитъ еще къ представителямъ чистаго ренессанса. Для этого слѣдуетъ только взглянуть на его изицно расчлененныя капеллы въ Санъ Джакомо дельи Спаньоли въ Римѣ и въ соборѣ въ Фолиньо, на его цѣломудренно-чистый палаццо Лиотте, ранѣе приписывавшійся Перуцци. Классической въ общемъ является и его сохранившаяся деревянная модель собора св. Петра, яданная еще Лестарульи. Расчлененная снаружи на дорическіе, іоническіе и коринтскіе этажи, она внутри удерживаетъ центральное расположеніе, но прибавляетъ спереди пристройку, въ видѣ фасада, слабо выходящую съ такимъ планомъ. Главная свѣтская постройка его — упомянутый уже палаццо Фарнезе (послѣ 1534 г.), имѣетъ поверхность фасада, испещренную граними рустики, съ воротами въ рустикѣ, но уже безъ расчлененія посредствомъ пилястровъ, а лишь при посредствѣ оконъ, очень блико пробитыхъ одно подлѣ другого, при чемъ въ обоихъ верхнихъ этажахъ онѣ обрамлены колонками и покрыты плоскими треугольными полукруглыми фронтонами. Мощный вѣнчающій карнизъ, которымъ Микель-Анджело увѣнчалъ его, отлично объединяетъ все зданіе. Живописецъ дорическій входной портикъ съ тремя галлерейми, украшенными въ сводахъ кассетами, величественъ колончатый дворъ, украшенный внизу дорическими, а вверху іоническими колоннами (рис. на стр. 49). Нижніе классическіе этажи его получили своеобразное и выразительное завершеніе лишь благодаря надстроенному Микель-Анджело третьему этажу.

Джуліо Пинни, прозванный Джуліо Романо (1492—1546), сталъ ученикомъ Рафаэля также въ архитектурѣ. Изъ римскихъ дворцовъ его палаццо Маккарани расчлененъ по образцу болѣе позднихъ дворцовъ Браманте и Рафаэля (стр. 9 и 36). Болѣе рѣзко онъ опредѣлился въ Мантуѣ, куда переселился въ 1525 г. Его собственный домъ здѣсь — простое зданіе въ рустикѣ, съ плоскими дугообразными фронтонами на окнахъ; великолѣпна его отдѣлка зала во дворцѣ герцоговъ Гонзага, впечатлѣніе чего-то грубаго и сильнаго производитъ его палаццо дель Тѣ, широко раскинутый герцогскій загородный замокъ, рустиковая броня котораго, кажется, ничуть не смягчается дѣлицами ее дорическими пилястрами. Прекраснѣйшимъ архитектурнымъ созданіемъ высокаго ренессанса считается по праву большая, открытая въ сторону сада средняя галлерей съ ея широкими полуциркульными пролетами, между которыми — мотивъ, быстро ставшій излюбленнымъ — каждая пара колоннъ соединена короткимъ, прямымъ вѣнчающимъ карнизомъ. Классическимъ смотритъ также продольный корнусъ собора въ Мантуѣ, богатый колоннами, но оригинальнѣе продольный корнусъ Санъ Бенедетто, устой средняго нефа котораго повторяютъ упомянутый уже мотивъ арочныхъ пролетовъ съ двойными колоннами.

Обращаясь къ средней Италіи, видимъ, какъ въ Пезаро, подъ руками живописца Джироламо Джентя (1476—1551), въ качествѣ архитектора, продолжавшаго направленіе Ловраны (т. II, стр. 725), но въ духѣ Браманте, не только возникаетъ церковь Юанна Крестителя залной системы, крытая бочковыми сводами, но и вырастаютъ великолѣпныя пристройки палаццо

Префеттицио Ловраны, но что важнее, на склоне горы является вилла Импераде, великолепная урбинская усадьба в стиле высокого ренессанса, которую, благодаря изслѣдованіямъ Тоде, Гронау и Пацака, слѣдуетъ ставить въ центрѣ итальянскихъ виллъ золотого времени. Особенно типичны внутреннія живописныя украшения этой виллы, какъ особый родъ внутренней живописной декораціи, раздвигающей перспективныя пространства, и въ то же время какъ родоначальница декоративной итальянской ландшафтной живописи, въ родѣ декораціи Перуцци въ одной изъ верхнихъ залъ виллы Фарнезины въ Римѣ.

Во Флоренці постройки Баччио д'Аньоло Балльони (1462—1543) особенно убѣждаютъ въ томъ, какъ долго мѣстный духъ ранняго ренессанса жилъ въ болѣе совершенныхъ формахъ высшаго расцвѣта. Таковъ, напримѣръ, его палаццо Бартолини, расчлененный только нишами и окнами съ полукруглыми въ видѣ сегмента и треугольными фронтонами.

Брамантовскій высокій ренессансъ развѣртываетъ свои крылья еще въ рядѣ зданій средне-итальянскаго зодчества, которыхъ строителей мы не можемъ перечислять. Къ типу центральныхъ купольныхъ храмовъ принадлежитъ церковь Санта Марія делла Консолаціоне въ Тоди (1508—1524). Въ планѣ она имѣетъ четыре одинаковыхъ закругленныхъ вѣтви креста, и снаружи болѣе удачно расчленена, чѣмъ внутри. Напротивъ, церковь Мадонны въ Монджовино



Дворъ палаццо Массими алле Колонне въ Римѣ. Перуцци. Изъ фото р. братьевъ Аллиари въ Флоренціи.

близъ Паникале (1524—1526) только внутри достигаетъ полной законченности. Изъ продольныхъ церквей этого стиля соборъ въ Фолиньо отличается чистотой плана шестиквадратнаго латинскаго креста. Изъ дворцовъ подобнаго рода палаццо Угучони во Флоренці, ранѣе считавшійся за Рафаэлемъ, развѣртываетъ надъ раздѣленнымъ рустикой первымъ этажемъ еще два этажа, нижній, украшенный тоническими, и верхній — коринтскими двойными колоннами. Палаццо Спада въ Римѣ имѣетъ важное значеніе, такъ какъ, несомнѣнно, примыкаетъ къ палаццо Бранкони Рафаэля. Первый этажъ выдержанъ въ рустикѣ, но въ верхнихъ этажахъ архитектурное расчлененіе замѣнено пластическими украшениями, связками фруктвъ и нишами съ фронтонами и каріатидами. Именно здѣсь возвѣстило о себѣ преобразование вкуса.

Ясное равновѣсіе художественнаго творчества держится обыкновенно не долѣе одной человѣческой жизни, — это лежитъ глубоко въ органическихъ

законахъ историко-художественнаго развитія. Новому поколѣнію остается только или слѣдовать новымъ цѣлямъ или отдаться обычному застою. Счастьемъ для дальнѣйшаго развитія средне-итальянской архитектуры было то, что стремленіе ко все болѣе мощи и односторонности, и вмѣстѣ съ тѣмъ къ освобожденію отъ старой схемы, олицетворилось здѣсь въ такой могучей художественной личности, какъ Микель-Анджело, хулители котораго недостойны развязать ремень его башмака.

Итальянское зодчество второй половины XVI столѣтія, или даже до 1580 г., считается нѣкоторыми (напр. Як. Буркгардтомъ и Дурмомъ) за время великихъ теоретиковъ, другими (напр. Корн. Гурлиттомъ) за поздній ренессансъ, тогда какъ Вельфлинъ стремился показать, что выраженіе „поздній ренессансъ“ могло бы подходить для верхней Итали, но не для Рима, гдѣ это движеніе подъ вліяніемъ Микель-Анджело сразу перешло въ стиль барокко. Трудъ Ригля примыкаетъ къ этому же воззрѣнію, но Шмаровъ счелъ необходимымъ установить, что стиль барокко, называемый обыкновенно „живописнымъ“, въ первое время его развитія, здѣсь насъ интересующаго, слѣдуетъ называть скорѣе пластическимъ, вѣдѣвнѣ стремленія его къ болѣе объединяющему, органически замкнутому расчлененію поверхностей и склоности развивать ихъ въ высоту (извѣстное „стремленіе въ высь“).

Въ римской церковной архитектурѣ постройки центральнаго типа снова превратились въ продолжныя, съ высокимъ куполомъ на мѣстѣ средневѣковаго „средокрестія“, но преимуществу въ однонефная постройки зальной системы, съ капеллами по продолжнымъ сторонамъ, обрамленными системой пилястровъ и арками, которыя открываются въ высокую залу, крытую боковыми сводами, украшенными кассетами. Планъ нижняго основанія былъ упрощенъ съ цѣлью это объединенія. Только масса стѣнъ, какъ таковая, оживлена отступающими назадъ и выступающими частями. Снаружи, кромѣ купола, только двухъярусный фасадъ съ фронтономъ, расчлененный пилястрами, достигъ художественнаго выраженія. Болѣе узкій верхній этажъ, который скоро самостоятельно выросъ надъ среднимъ нефомъ, по примѣру Санга Марія Новелла во Флоренціи (т. II, стр. 725), сталъ соединяться разнообразными боковыми волютами съ болѣе широкимъ первымъ этажемъ. Безпокойство фасадовъ, лозунгъ которыхъ — сила и движеніе, умѣряется спокойствіемъ высококаго купола. Все отдѣльныя расчлененія тѣснѣе чѣмъ раньше соединились съ корпусомъ стѣнъ, которыя какъ будто точно отлиты изъ однородной массы. Внутри храмовъ колонны и полуколонны совершенно уступаютъ мѣсто столбамъ съ пилястрами или пучковымъ пилястрамъ, а снаружи, не говоря о колоннахъ порталовъ, — мощнымъ пилястрамъ, которые соединяются со стѣнами посредствомъ отступающихъ назадъ полупилястровъ. Дорическій ордеръ постепенно уступаетъ мѣсто коринтскому и композитному. Аканѣи капителей постепенно разлагается и закругляется до неузнаваемости. Профили цоколей и карнизовъ пріобрѣтаютъ изогнутыя и закругленныя части; края камонныхъ щитовъ и рамы „картушей“ (cartocci), ставшіе вмѣстѣ съ гирляндами и связками фруктовъ главными элементами барочнаго орнамента, начинаютъ такъ

мигко изгибаться и завиваться, как будто это масса легко-текущая жидкость. Боковые колонны или пилястры оконъ съ фронтонами и ниши иногда превращаются, какъ въ Лаврентинской библиотекѣ Микель-Анджело (стр. 26), въ столбы, которые книзу утончаются на подобе герма или совсемъ отпадаютъ, чтобы дать мѣсто консолямъ подъ фронтонами. При этомъ плоские, дугообразные фронтоны иногда прихотливо разметываются, плоские треугольные фронтоны часто не только въ своихъ основныхъ линияхъ, но и въ верхней части раскрываются и получаютъ изломъ. „Стремленію въ высь“ отвѣчаетъ стремленіе къ центру, который раздѣливается все богаче и выдвигается на первый планъ при посредствѣ мощно расчлененнаго и выдающагося впередъ портала.

Римскіе дворцы этого перваго барочнаго времени отличаются отъ дворцовъ высокаго ренессанса въ особенности своими фасадами, которые теперь, если оставить въ сторонѣ главный входъ, почти никогда ужъ не расчленяются пилястрами или полуколоннами, такъ какъ часто покрываются пѣликомъ известкой, между тѣмъ какъ двери, окна и ниши испытываютъ тѣ же самыя измѣненія, что и церковные фасады. Свободнѣе и живописнѣе развернулись загородныя и на ближнихъ горахъ виллы. Уже необходимость приспособленія къ пейзажу мѣстности и къ разбивкѣ садовъ привело къ болѣе свободной расплановкѣ, что часто было источникомъ ихъ особой прелести. Это было время возникновенія многихъ изъ тѣхъ знаменитыхъ виллъ окрестностей



Дворъ палаццо Фарнезе въ Римѣ. По фот. братьевъ Утипарово Фото. архивъ. Кн. стр. 47.

Рима, которыя теперь, послѣ болѣе чѣмъ трехсотлѣтней жизни ихъ садовъ, кажутся еще прекраснѣе, чѣмъ онѣ могли казаться тогда.

Архитекторы, принявшіе участіе въ возникновеніи новаго стиля въ Римѣ, болѣею частью были не римскіе уроженцы, и даже не средне-итальянскіе, а сѣверно-итальянскіе, въ Римѣ, однако, развившіе свои способности. Къ числу этихъ, ставшихъ римлянами архитекторовъ, „великихъ теоретиковъ“, принадлежить, между прочимъ, Джакомо Бароцци изъ Виньола Моденской области (1507—1573; книга Виллиха), сочиненіе котораго о „двухъ“ орденахъ колоннъ (1560) стало давать тонъ въ смыслѣ слѣдованія Витрувию, хотя самъ Виньола, какъ ученикъ Микель-Анджело и какъ его преемникъ по постройкѣ собора Петра (1564—1573), принадлежалъ къ мастерамъ, принимавшимъ участіе въ рожденіи свободнаго стиля барокко. Къ его раннимъ римскимъ пред-

пріятіямъ (начиная съ 1550 г.) принадлежать его участие въ возведеніи дворца папы Юлія III „Винья“, сильно ограниченное Вазари, приписавшаго себѣ большую долю участія.

Главное здание по направленію ко двору образуетъ великолѣпно расчлененный полукругъ, между тѣмъ какъ фасадъ прямо на улицу, выстроенный несомнѣнно Виньолой, напоминаетъ еще его раннія постройки въ Болоньѣ. Оконные фронтоны нижняго этажа показываютъ уже ломаную основную линію. Капелла св. Андрея, построенная Виньолой у Понте Молло, состоитъ изъ четырехугольника, украшеннаго снаружи и внутри коринѣскими пилястрами: овальный куполъ надъ нимъ обнаруживаетъ уже духъ новаго времени. Изъ свѣтскихъ построекъ его замокъ Капраноли близъ Вигербо, похожій на крѣпость, Турлитъ близъ Флоренціи правильно считаютъ за его главное произведеніе, навѣянное путевыми впечатлѣніями во Франціи. Снаружи онъ представляетъ угрюмаго вида пятиугольникъ, а внутри образуетъ круглый дворъ въ два этажа, великолѣпно раздѣленныхъ, при чемъ нижній этажъ облицованъ рустикомъ въ дорическомъ духѣ, а верхній — галереями съ арками, лежащими на іоническихъ пилястрахъ. Въ 1564 г., какъ руководитель постройки собора св. Петра, онъ закончилъ на крышѣ его оба боковые купола, готовые уже раѣе, но въ болѣе красивомъ видѣ, съ бѣлыми стремленіемъ вверхъ ихъ фонарей, и окружилъ ихъ болѣе мощнымъ вѣнцомъ колоннъ, чѣмъ показанный на модели Микель-Анджело. Его главная церковная постройка, ставшая типичной для всего времени барокко, была церковь Іисуса въ Римѣ (послѣ 1568 г.), образецъ строенія указаннаго раѣе продольнаго типа, со стройнымъ куполомъ, расчлененнаго снаружи и внутри коринѣскими пилястрами. Переходъ отъ болѣе узкаго верхняго этажа къ болѣе широкому нижнему на выступающемъ двухэтажномъ фасадѣ Виньолы, сохранившемся лишь въ чертѣхъ, образуется посредствомъ слегка изогнутыхъ опоръ подкоровъ. Орудьями идеемъ фронтоны оконъ и портала, однако, уже раздвоены щитами въ рамкахъ.

Ученикъ Виньолы Джакомо делла Порта, по Бальоне римлянинъ (1541—1608), приобрѣлъ вѣчную славу какъ строитель собора св. Петра съ 1573 г. тѣмъ, что закончилъ выполненіе главнаго купола Микель-Анджело, наружныхъ очертаній котораго онъ вовсе не измѣнилъ, какъ это утверждали. Его фасадъ церкви Санта Катерина де' Фунари (1564) можетъ еще считаться почти чистымъ произведеніемъ высокаго ренессанса, а фасадъ его церкви Іисуса, построенной (послѣ 1573 г.) Виньолой, въ деталяхъ производитъ впечатлѣніе не болѣе барочнаго, чѣмъ проектъ самого Виньолы. Характерны мощныя соединительныя валуны между этажами, характерно двойное обрамленіе главной двери, двойнымъ пилястрамъ которой отвѣчаютъ также двойной, снаружи закругленный, а внутри треугольный плоскій фронтонъ; характерны, наконецъ, также болѣе богатые извивы карниза. Его маленькая церковь Санта Мартино аи Монти (1579) въ своей цѣломудренной крѣпости стоитъ еще почти на классической почвѣ. Но его фасадъ Санта Луджи де' Франчези (1589) показываетъ выразительное „стремленіе въ высъ“ барокко. Верхній этажъ, зани-

мающій всю ширину нижняго, не только выше послѣдняго, но поднимается въ пышномъ великолѣпнн даже надъ кровлей церкви.

Изъ свѣтскихъ построекъ Джакомо дела Порта дворъ „Сапиенца“ знаменитъ своими благородными аркадами на столбахъ, палаццо Киджи представляетъ интересный примѣръ сближающихся къ средннй оконъ съ очень незначительными простѣнками, а его вилла Альдобрандини (Боргезе) во Фраскати (1598—1603) не только своимъ живописнымъ расположеніемъ, но и массой барочныхъ частности возвѣщаетъ переходъ къ XVII столѣтію. Знамениты также его римскіе фонтаны, для которыхъ, какъ для его украшеннаго черепахами фонтана Тартаруге (1685), такъ и для роскошнаго фонтана на Пиацца Арачели (1664 г.), для группъ между верхней чашей и нижнимъ бассейномъ понадобилось участіе скульпторовъ.

Главнымъ ученикомъ Джакомо дела Порта считается ломбардецъ Мартинно Лунги, возведшій башню дворца сенаторовъ на Капитолии въ 1579 г. и только къ концу столѣтія выполнившій самое мастерское свое



Фасадъ Саль Лунджи де' Франчески въ Римѣ. По фотогр. Д. Андерсона въ Римѣ.

произведеніе — церковь Санта Марія дела Валичелла, языкъ формъ которой опирается на предписанія и примѣръ Виньолы. Его главная свѣтская постройка это палаццо Боргезе (съ 1590 г.), дворъ котораго съ арочными пролетами, снова легшими на двойныя колонны, внизу дорическія, вверху іоническія, еще развертываетъ все очарованіе высокаго ренессанса. Подражателемъ Виньолы является римлянинъ Пьетро-Паоло Оливiera (1551—1599). Его прекрасная церковь Санта Андреа дела Валле непосредственно примыкаетъ къ церкви Іисуса Виньолы. Противниками всей этой школы считаются такіе мастера, какъ неаполитанецъ Пирро Лигоріо (ум. въ 1580 г.), творецъ виллы Пиа (1560), построенной въ рафаэлевскомъ стилѣ въ садахъ Ватикана, затѣмъ Аннибале Липпи, строитель увѣнчанной башней виллы Медичи на

Монте Пиццио (1590), садовая сторона которой своей богатой галлереей съ двойными ионическими колоннами, передѣленной посредниъ высокою полуциркулярной аркой, и богатствомъ украшеннй, распределенныхъ по всемъ этажамъ, стоитъ въ намѣренномъ контрастѣ съ другою очень простою стороною, обращенной на улицу.

Въ концѣ этого ряда зданій стоитъ Доменико Фонтана съ озера Комо (1543--1607), помощникъ Джакомо дела Порта при окончаніи купола собора св. Петра, на верху котораго онъ прибавилъ въ 1598 г. фонарь Микель-Анджело. Онъ принадлежалъ, такимъ образомъ, къ числу римскихъ преемниковъ Микель Анджело, Виньолы и дела Порта и въ ихъ направленіи съ нѣсколько холоднымъ величіемъ выполнилъ рядъ великолѣпныхъ построекъ. Извѣстна его стремящаяся вверхъ купольная четырехугольная капелла (дель Презепіо) при Санта Мариа Маджоре въ Римѣ, знаменита его двухэтажная галлерей (лоджи) въ Латеранѣ, съ аркадами, летними вѣшу на тосканскіе пилластры, а вверху на коринтскіе, снабженная двойными пилластрами по угламъ; привлекательна архитектура нижняго основанія для фонтана Дива Циола, несомнѣнно выполненная по проекту его старшаго брата Джованни Фонтана (1540—1614), напоминающая триумфальную арку и, въ противоположность пластически задуманнымъ фонтанамъ дела Порта, открывающая серію архитектурныхъ фонтановъ Рима. Наконецъ, Фонтана былъ приглашаемъ участвовать въ постройкахъ всѣхъ большихъ дворцовъ въ Римѣ, которые тогда воздвигались или достраивались въ Ватиканѣ, Латеранѣ и Квириналѣ, наконецъ даже (1600) въ королевскомъ замкѣ въ Пезанолѣ. Однако, какъ ни мощны всѣ эти постройки, въ художественномъ отношеніи онѣ насъ не воодушевляютъ. Римъ правильно указалъ, что „семенство съ озера Комо“ — Дунги и Фонтана съ ихъ классическими склонностями внесли нѣкоторый застоѣ въ движеніе барокко.

Внѣ Рима, въ средней Италіи, для дальнѣйшаго развитія особенно важна Флоренція. Здѣсь Бартоломмео Амманати (1511—1592), съ 1550 г. примкнувшій въ Римѣ къ Виньолѣ, а съ 1556 г. снова работавшій во Флоренціи, построилъ прекрасный грехролетный мостъ „делла Тринитà“, и кромѣ многихъ дворцовъ, поражающихъ своими окнами, свободно и вмѣстѣ строго изобрѣтенными въ формахъ ранняго барокко, создалъ прежде всего внушительный садовый фасадъ палаццо Питти (табл. 7, рис. 1), производящій нѣсколько тяжелое, но вмѣстѣ съ тѣмъ крайне сильное впечатлѣніе своей рустикой, расположенной надъ полуколоннами обонхъ этажей. Здѣсь же, затѣмъ, истинный ученикъ Микель-Анджело, Джордо Вазари изъ Ареццо (1511—1574), составитель знаменитыхъ біографій художниковъ (съ 1560 г.), возвелъ классическое зданіе Уффицій съ его великолѣпной галлереей на дорическихъ столбахъ и колоннахъ, высокой аркой, открывающейся на рѣку Арно (табл. 7, рис. 2). Цѣнной въ художественномъ отношеніи является также церковь Аббадіа де' Кассинези (1550), выстроенная и богато украшенная колоннами въ духѣ свойственномъ Вазари въ его родномъ городѣ Ареццо. Во Флоренціи его направленіе продолжалъ Бернардо Буонталенти (1536—1608). Зна-

чение Буонталенти для выработки стиля барокко во Флоренции очертил Гурлитт. Всеюду он стремится замѣнить старыя отдѣльныя формы утонченными формами своего собственнаго изобрѣтенія. Уже въ Уффиціяхъ есть окна, округлые плоскіе фронтоны которыхъ разделены пополамъ и соединены въ обратную сторону съ основаниями перпендикулярно въ серединѣ. Въ палатцо Нонфианто (теперь зданіе телеграфа) есть капители, составленныя изъ развѣшанныхъ матерій и ремней, облекающихъ маски; самыя удивительныя причуды Буонталенти никогда не производятъ страннаго впечатлѣнія, а напротивъ, дѣйствуютъ какъ нѣчто очень утонченное, проникнутое индивидуальной силой. Большое вліяніе, оказанное имъ на Флоренцію, ясно выступаетъ лишь въ XVII столѣтіи.

С. Средне-итальянская скульптура XVII столѣтія

Развитіе скульптуры XVI вѣка изъ формъ XV столѣтія совершалось въ томъ же направленіи, какъ и въ остальныхъ искусствахъ. Новое направленіе у скульпторовъ, однако, не говори объ единственномъ, превосходящемъ всѣхъ, Микель-Анджело, не было такъ ясно, какъ у архитекторовъ и живописцевъ. Свѣтъ, пролитый созданіями Буонарроти, оставилъ всѣхъ прочихъ скульпторовъ въ тѣни или осдѣлывалъ ихъ. Тяготѣніе высокаго ренессанса къ усиленію формъ въ скульптурѣ, имѣющей дѣло по преимуществу съ изображеніемъ человека какъ таковаго, очень легко привело къ удаленію отъ формъ природы; стремленіе упрощать формы, однако, съ трудомъ мирилось съ желаніемъ выразить різкіе контрасты въ направленныхъ цѣлкахъ; стремленіе выдѣлывать существенное приводило именно здѣсь къ пустому обобщенію. Даже болѣе тѣсное сближеніе съ античнымъ искусствомъ выразилось скорѣе въ отрубѣнн, чѣмъ въ утонченности изысканн формъ, такъ какъ на первыхъ порахъ были извѣстны лишь очень немногія мастерскія произведенія древней пластики. Въ особенную зависимость отъ рельефовъ римскихъ саркофаговъ съ ихъ чрезмѣрной сложностью и тяжеловѣсностью сталъ новыи тогда рельефный стиль съ фигурами передняго плана почти округлаго рельефа.

Такъ какъ добытыя раскопками античныя статуи теряли въ сырой землѣ свою былую раскраску, то пренебреженіе ко всякимъ цвѣтнымъ добавленіямъ, кромѣ пластики въ глибѣ, стало правиломъ, которое старались эстетически оправдать ученіемъ о чистыхъ границахъ между искусствами. Область сюжетовъ скульптуры въ первой половинѣ XVI столѣтія, влѣдствіе ея тѣсной близости къ антику, еще не расширилась привлеченіемъ мифологическихъ изображеній въ такой мѣрѣ, какъ можно было ожидать, за исключеніемъ все же искусства Микель-Анджело. Лишь во второй половинѣ XVI столѣтія старыя языческіе боги получили снова и въ большихъ размѣрахъ самостоятельную пластическую жизнь. Примѣръ Микель-Анджело, замѣниваго видимую индивидуальность человека своей собственной, повелъ въ пластическомъ портретѣ назадъ, въ обратную сторону, и пластика стала теперь уступать охотнѣе эту область болѣе гибкой живописи. Именно, въ скульптурѣ лѣто полнаго совершенства было еще короче, чѣмъ въ другихъ искусствахъ. Такъ

какъ Микель-Анджело былъ и хотѣлъ быть прежде всего ваятелемъ, то само собой понятно, что за нимъ по преимуществу скульпторы. Исторія средне-итальянскихъ скульпторовъ XVI столѣтія, большинство которыхъ, подобно Микель-Анджело, были флорентійцами, или же тосканцами, есть въ то же время исторія вліянія Микель-Анджело. Мы начнемъ свой обзоръ, однако, съ тѣхъ мастеровъ, которые по крайней мѣрѣ въ своей молодости развивались независимо отъ его мощи.

Важные труды Вильгельма Боде и Марселя Реймона отлично помогутъ намъ составить понятіе о тосканской пластикѣ высокаго Ренессанса. Болѣе правильнымъ возрѣніемъ на искусство надгробныхъ памятниковъ этого времени мы обязаны работѣ Бургера.

Джуліано да Сангалло (стр. 44) едва ли, повидимому, владѣлъ рѣзцомъ, но во всякомъ случаѣ онъ самъ создалъ проекты для фигурной части своихъ произведеній въ области прикладной архитектуры. Медальоны и фризы обрамленій съ арабесками во вкусѣ ренессанса на обрамленіяхъ нишъ надгробныхъ памятниковъ Франческо и Неры Сассетти въ Санта Тринита во Флоренціи, на которыхъ вмѣсто лежащихъ фигуръ находится лишь рѣзкіе профили усоншихъ, по своему языческому складу и языку формъ являются заимствованными отъ рельефовъ римскихъ саркофаговъ. На той же почвѣ стоитъ скульптурное украшеніе его палатцо Гонди (1496) во Флоренціи, между тѣмъ какъ его главный алтарь (1508) въ Мадонна де' Карчери въ Прато подчиняютъ христіанскія преданія повому пониманію формъ.

Джуліано да Сангалло былъ сначала рѣзчикомъ по дереву и архитекторомъ (т. II, стр. 755), а его преемникъ Андреа Контуччи, прозванный Сансовино (1460—1529), недавно изученный Шеффельдомъ, Маучери и Бургеромъ, былъ опытнымъ скульпторомъ изъ школы Поллайuolo (т. II, стр. 746). Произведенія его ранняго флорентійскаго времени, въ родѣ его раскрашеннаго терракотоваго алтаря въ Санта Кіара въ Монте Сансовино, его родномъ городѣ, являются еще произведеніями послѣднихъ стадій ранняго ренессанса. Что онъ сдѣлалъ во время своего пребыванія въ Португаліи (1491—1499), довольно трудно опредѣлить. Когда около 1500 г. онъ снова взялся за свою работу во Флоренціи, то немедленно рядомъ съ Микель-Анджело явился представителемъ новаго направленія. Его мраморная группа „Крещенія Господня“ (табл. 7, рис. 3) надъ восточной дверью Гиберти въ баптистеріи во Флоренціи (т. II, стр. 732) считается скульптурой чистѣйшаго флорентійскаго высокаго ренессанса. Начатая около 1502 г., она была закончена лишь десятки лѣтъ спустя Винченцо Данти, такъ какъ Ангелъ былъ прибавленъ въ XVIII столѣтіи. Христосъ и Іоаннъ Креститель, протинутой правой рукъ котораго съ крещальной чашей отвѣчаетъ въ смыслѣ контраста его выступающая лѣвая нога, принадлежать дѣйствительно къ классическимъ произведеніямъ того времени. Почти нагая фигура Спасителя, стояшаго со сложенными на груди руками и опущенными глазами, съ такими полными достоинства формами, особенно отличается непосредственностью художественнаго возрѣнія. Такъ какъ каждая изъ двухъ фигуръ стоитъ на особомъ пьедесталѣ, о настоя-

щей группѣ, конечно, еще не можетъ быть и рѣчи. Родственны имъ фигуры Юанна Крестителя и Мадонны (1503) въ соборѣ Генуи, прекрасныя, но обвиняемыя еще легкой строгостью мраморныя изваянія.

Въ Римѣ, его мѣстопробываніи около 1504 г., онъ выполнилъ для Юлія II оба большихъ стѣнныхъ надгробныхъ памятника въ хорѣ Санта Марія дель Пополо, стоящую налѣво гробницу кардинала Асканіо-Маріа Сфорца въ 1505 г., направо — гробницу Джироламо Бассо делла Ровере въ 1507 г. Оба принадлежатъ къ роду тѣхъ флорентійскихъ надгробныхъ памятниковъ въ стѣнныхъ нишахъ, которые въ Римѣ обрамлялись архитектуроникой настоящихъ триумфальныхъ арокъ. Ихъ мощная архитектура слѣдуетъ уже стилю XVI столѣтія; въ богатыхъ украшеніяхъ арабесками, покрывающихъ ихъ



Благовѣщеніе, рельефъ Андреа Салсовино въ Капелла Санта въ Лорето. По фотогр. бр. Аттиери во Флоренціи.

колонны, цоколи и фризы, слышны еще отголоски кватроченто. Стоящія въ боковыхъ нишахъ „добродѣтели“ и сидящая выше на вѣнчающихъ карнизахъ, равно какъ и статуя всемогущаго Бога среди ангеловъ, увѣличивающая средній аттикъ, обнаруживаютъ свободный и чистый языкъ формъ новаго направленія, но лишены творческаго духа. Мраморныя изваянія обоихъ князей церкви, дремлющихъ подъ средними арками на своихъ саркофагахъ въ полусидячихъ позахъ, рассчитанныхъ на контрастъ положеній, указываютъ на переходъ отъ простоты эпохи расцвѣта къ намѣренности времени упадка. Асканіо Сфорца вѣдь хотя и спитъ, но поддерживаетъ голову правой, опертон на локотѣ, рукой.

Изъ остальныхъ римскихъ произведеній Салсовино, мраморная группа св. Анны съ Богоматерью и младенцемъ въ Сант' Агостино, въ которой часто порицали старую морщинистую голову Анны, становится понятнѣе, если ее разма- тривать въ смыслѣ входящихъ тогда въ обычай изображеній „трехъ возрастовъ жизни“, между тѣмъ какъ группа въ тимпанѣ налѣ входной двери въ Санта Марія дель Анима, вновь справедливо приписанная Маучери нашему мастеру,

сама по себѣ простая, изображаетъ блаженныя души, молитвенно склоняющіяся передъ Богоматерью, въ духѣ новаго времени въ видѣ нагихъ людей.

Послѣднія произведенія Андреа принадлежатъ собору въ Лорето, куда онъ переселился въ 1513 г., и гдѣ продолжалъ жить до 1529 г., когда наканунѣ смерти возвратился въ свой родной городъ. Задача украсить ниши собора въ Лорето фигурами царей, пророковъ и сивиллъ, наподобіе Каза Санта Браманте, а съ большими простѣнками рельефными изображеніями изъ жизни Маріи, потребовала привлеченія многочисленныхъ сотрудниковъ, изъ которыхъ слѣдуетъ назвать тосканцевъ Франческо Сангалло, Раффаэлло да Монтедуно и Никколо Перикколи, прозваннаго Триболо. Къ числу прекраснѣйшихъ, хотя и нѣсколько перегруженныхъ, задуманныхъ въ настоящемъ живописномъ стилѣ рельефовъ, принадлежитъ Благовѣщеніе, на которомъ Дѣва Марія почти непримѣтельно поворачивается къ ангелу, а надъ нимъ среди небесныхъ силъ несетъ самъ Богъ-Отецъ въ движеніи, которое достаточно ясно напоминаетъ Всевышняго въ плафонѣ Микель-Анджело. Кромѣ этого рельефа Андреа собственноручно исполнилъ также рельефъ Поклоненія пастырей, а въ исполненіи другихъ, по видимому, только принималъ участіе. Въ фигурахъ пророковъ и сивиллъ въ нишахъ также отражается сильное вліяніе описанныхъ уже картинъ плафона Сикстинской капеллы, передъ которыми не могли устоять ни друзья, ни враги.

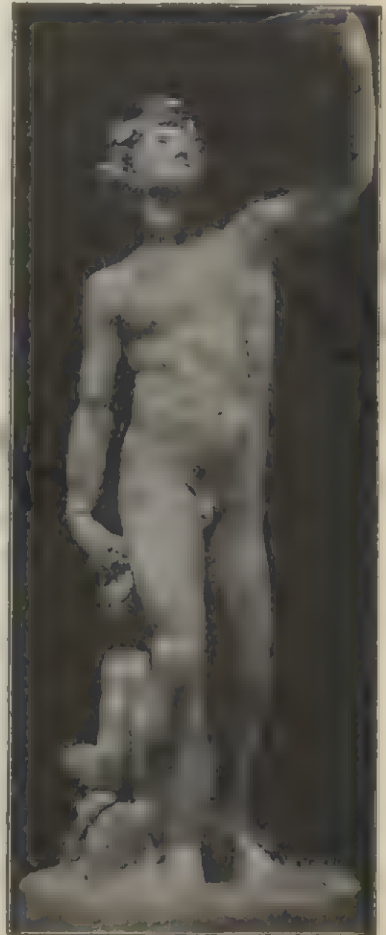
Изъ мастеровъ того же направленія, явившихся рядомъ съ Салвино, его ближайшіе сверстники Андреа Ферруччи изъ Фьезоле и Баччо да Монтедуно не могутъ идти съ нимъ въ сравненіе. Изъ болѣе молодого поколѣнія выдвигается уже своєю производительностью Джованни-Франческо Рустичи (1474—1554), ученикъ Верроккю и Леонардо да Винчи. Его бронзовая группа Проповѣди Іоанна Крестителя надъ северной дверью Флорентинскаго баптистерія (табл. 7, рис. 4) имѣетъ Іоанна Крестителя посрединѣ, а фарисея и левита по сторонамъ его, еще на отдѣльныхъ круглыхъ pedestалахъ. Внутреннее единство группы еще сохранено, при чемъ три отдѣльныя фигуры выполнены свободно и живо, а выраженіе лицъ и позы, съ которыми слушатели нехотя, но неодолимо влущиваются въ рѣчь, равно какъ и жесты серьезной и захватывающей рѣчи Іоанна, кажутся убедительными.

Сверстники Рустичи Бенедетто Роведдано (около 1474—1554), несмотря на несовершенство его фигурныхъ работъ, напримѣръ однообразныхъ рельефовъ надгробнаго памятника св. Гвальберта въ Национальномъ музеѣ во Флоренціи, все же является смѣлымъ новаторомъ въ области орнамента. Старые мотивы онъ обрабатываетъ съ большою силой и одновременно съ болѣе рѣзкою свѣтотѣнью, чѣмъ его предшественники; новыми мотивами для него служатъ черенъ и оружіе, напримѣръ на саркофагѣ Одо Альтовити въ церкви Апостоловъ во Флоренціи. Наконецъ, флорентіецъ Лоренцетто (ум. въ 1541 г.), на котораго надо смотрѣть какъ на ученика Рафаэля, пріобрѣлъ большіе славы исполненіемъ чистыхъ по формамъ эскизовъ Рафаэля (стр. 31) къ мраморному Іонѣ, выходящему изъ чрева китова, и къ бронзовому рельефу Бесѣды Христа съ самарянкой въ канеллѣ Киджи въ Санта-Марія дель Пополо въ Римѣ, чѣмъ своими собственными слабыми произведеніями.

Настоящимъ ученикомъ Андреа Сансовино былъ флорентинецъ Якопо Татти (1486—1570), названный по фамилии мастера Якопо Сансовино. Поселившись въ 1527 г. въ Венеци, онъ быстро сталъ во главѣ архитектуры и скульптуры города лагуны, гдѣ мы съ нимъ своевременно встрѣтимся. Въ предшествующую флорентинскую и римскую эпоху онъ сначала примкнулъ къ Андреа, а затѣмъ, подѣ влияніемъ Микель-Анджело и антиковъ, развился въ искуснаго зодчаго и опытнаго скульптора. Замѣчательно то, что именно онъ сдѣлалъ копію въ бронзѣ съ группы Лаокоона. Его апостолъ Іаковъ (1511—1513) во Флорентійскомъ соборѣ превосходитъ жизненной силой и благородствомъ формъ статую апостола Андреа работы Ферруччи (1512) и евангелиста Іоанна Ровеццано (1533). Его нагой Вакхъ въ Национальномъ музеѣ (Барджелло), воодушевленно выступающій, выполненный съ прекраснаго юноши (рис. на этой стр.) и поднимающій полный кубокъ, принадлежитъ къ чистѣйшимъ, но не къ самымъ выдающимся произведеніямъ высокаго ренессанса. Его Мадонна въ Римѣ, въ Сант' Агостино, притракаетъ къ св. Аннѣ съ Богоматерью и младшею ея учителя, между тѣмъ какъ колоссальная статуя св. Іакова въ Санта Марія дѣ Монферрато обнаруживаетъ уже намѣренное соревнованіе съ Микель-Анджело.

Другой ученикъ Андреа и Якопо былъ Никколо Чериколи, прозванный Триболо (1485—1550), раннее время его намъ извѣстно по простой статуѣ въ ростъ Іакова во Флорентійскомъ соборѣ. Начиная съ 1525 г. онъ работалъ въ Болоньѣ, гдѣ въ рельефахъ изъ жизни Іосифа и Моисея и въ статуяхъ пророковъ и сивиллъ на боковыхъ дверяхъ Сант' Петроно, слегка завѣянныхъ Микель-Анджело, проявилъ себя какъ мастеръ чистыхъ цѣломудренныхъ формъ, владѣющій манерой сдержанно-оживленнаго разсказа, но въ своемъ рельефѣ Успенія Богородицы внутри церкви рѣшительно онъ уже вступилъ на пути Микель-Анджело.

Переходъ отъ направленія Сансовино къ манерному стилю второй половины XVI столѣтія особенно ясно обозначаетъ Винченцо Данти (1530—1576), завершитель „Крещенія Господня“ Андреа Сансовино своимъ главнымъ произведеніемъ, бронзовой группой Успенія главы Іоанна Крестителя, стоящей надъ южной дверью баптистерія.



Вакхъ. Мраморная статуя Якопо Татти, 1511—1513 года, находится въ Национальномъ музеѣ въ Флоренціи. По фотографіи Фр. Аддари во Флоренціи.

Демоническаго вліянія Микель-Анджело не могъ избѣжать ни одинъ изъ молодыхъ скульпторовъ. Немногіе изъ нихъ, каковы сынъ Баччіо Раффаэлло да Монтелупо (1505—1567), выполнившій св. Даміана для капеллы Медичи во Флоренціи, а для Микель-Анджело второстепенныя фигуры гробницы Юлія II въ Санъ Пьетро въ Винколи въ Римѣ, затѣмъ Фра Джованни-Франческо Монторсоли (1507—1563), сдѣлавшій статую св. Космы въ капеллѣ Медичи, считаемыя настоящими его учениками, являются уже въ этихъ работахъ незначительными и неинтересными подлѣ созданій своего учителя, а въ своихъ собственныхъ скульптурахъ — работы Монторсоли лучше всего представлены въ Генуѣ въ Санъ Маттео, — неровными и колеблющимися, такъ какъ они то добровольно налагаютъ на себя узы микель-анджеловскаго стиля, то стараются вырваться, чтобы затѣмъ подпасть подъ другія вліянія. Наоборотъ, ломбардецъ Гульельмо делла Порта (ранѣе 1516—1577) сталъ портретнымъ скульпторомъ и возвысился до собственной величавой правдивой манеры въ бронзовой статуѣ сидящаго папы Павла III на его гробницѣ въ соборѣ св. Петра, возникшей подъ наблюденіемъ самого Микель-Анджело, между тѣмъ какъ побочныя фигуры и здѣсь не пошли далѣе подражанія стилю Микель-Анджело.

Изъ настоящихъ флорентійцевъ этого направленія Баччіо Бандинелли (1493—1560), извѣстный завистливый соперникъ Микель-Анджело, старался подойти къ величію и свободѣ движеній этого мастера съ виѣшной стороны, но достигъ только того, что у него явилась паниченнаѣ и ничтожная группа Геркулеса и Кака (1530—1534) передъ палаццо Веккіо, слабый Вакхъ въ палаццо Питти и лишь немногимъ болѣе непосредственная группа Адама и Евы (1556) въ Национальномъ музеѣ во Флоренціи. Замѣчательный зодчій Бартоломмео Амманати (1511—1592), какъ скульпторъ, исходившій отъ Якопо Сансовино, въ своемъ фонтанѣ Нептуна (1571) на Пьяцца делла Синьорія создалъ стройное и эффектное по общему замыслу произведеніе, правда, очень порицаемое и дѣйствительно несамостоятельное въ формахъ тѣхъ бронзовыхъ юношей, съ движеніями въ микель-анджеловскомъ стилѣ.

Особое положеніе среди флорентійцевъ микель-анджеловскаго направленія занимаетъ Бенвенуто Челлини (1500—1572), авторъ извѣстной, переведенной даже Гёте, автобіографіи, въ которой онъ значительно заботливѣе отнесся къ своей посмертной славѣ, чѣмъ это считаетъ справедливымъ безпристрастное потомство. Плонъ и Супино посвятили особые труды Бенвенуто Челлини. Онъ, какъ и многіе флорентійскіе художники, началъ съ золотыхъ дѣлъ мастерства и всю свою жизнь оставался золотыхъ дѣлъ мастеромъ. Въ теченіе цѣлыхъ столѣтій были убѣждены, что все очарованія золотыхъ дѣлъ мастерства итальянскаго ренессанса слились въ его имени. Огромное большинство его ювелирныхъ вещей, къ сожалѣнію, утрачено. Достоверно подлиннымъ является только его столовый приборъ въ собраніи Амбраса въ Вѣнѣ, на которомъ рядомъ съ солонкой и перечницей, представленной въ видѣ небольшой римской триумфальной арки, сидятъ, откинувшись назадъ, другъ противъ друга

нагія фігуры бога моря и богини земли. На пьедесталѣ повторены въ измѣненномъ видѣ времена дня Микель-Анджело. Во всякомъ случаѣ эта тонко-эмальированная роскошная вещь своими разбросанными главными линиями, нагроможденіемъ земныхъ и водныхъ существъ, масою, человѣческихъ тѣлъ и символовъ даетъ понятіе о ювелирномъ стилѣ Челлини и его современниковъ, какъ о пышномъ болѣе, чѣмъ утонченномъ, болѣе эффектномъ, чѣмъ строгомъ.

Какъ медальеръ онъ является такимъ слабымъ и манернымъ въ своихъ медаляхъ въ честь Климента VII и Пьетро Бембо, что его превосходить своими простыми и жизненными медалями въ честь Аріосто и Тициана и др. даже такой медальеръ, какъ Пасторино Пасторини (1508—1597), мастеръ, по доброму старому обычаю, какъ и Челлини, также отливавшій свои медали, не говоря уже о медальерахъ, въ его время замѣнившихъ отливку чеканкой, и Челлини не можетъ сравниться въ непосредственности замысла своихъ медальныхъ портретовъ съ такими мастерами, какъ, напримѣръ, Франческо Ортензи (даже Прато) (1512—1582), Джованпаоло Поджини (1518—1582) и Доменико Моджини (1520—1590). Неудивительно, что въ большихъ бронзовыхъ произведеніяхъ, выполненныхъ имъ по преимуществу въ болѣе позднее время, онъ является жеманнымъ, напримѣръ въ его невозможно длинноногой, отдыхающей подлѣ оленя „Нимфѣ Фонтенебло“ въ Луврѣ. Сравнительно лучше его портретные бюсты, напримѣръ Козимо I въ Национальномъ музее въ Флоренціи, вслѣдствіе рѣзкихъ краевъ глазъ имѣющій застывшее выраженіе; еще лучше его большая бронзовая группа Персея въ Лоджіа де' Ланци (рис. на этой стр.). Съ триумфомъ поднимаетъ герой лѣвой рукой голову медузы, на туловище которой онъ наступаетъ. Бронзовый потокъ крови льется изъ ея шеи. Въ передачѣ соотношеній массъ, однако, и это произведеніе, несомнѣнно рассчитанное на обзоръ со всѣхъ сторонъ, представляется также искусственнымъ, а рельефы пьедестала и ихъ манерныя обрамленія



„Персей“ Бенвенуто Челлини въ Лоджіа де' Ланци во Флоренціи. По фотогр. бр. Алларни во Флоренціи.

воплотить свидетельствуют объ участі ювелирнаго искусства въ низведеніи стилия барокко до художественно-промышленнаго прикладнаго искусства.

Наконецъ, мы должны помнить о томъ обычномъ явленіи, что съ половины XIV вѣка въ Италию является ваятели, получившіе подготовку на сѣверѣ, съ цѣлью усвоить въ полной мѣрѣ итальянскій стиль этого времени и затѣмъ съ успѣхомъ вступить въ соревнованіе съ итальянскими мастерами на ихъ собственной почвѣ. Первымъ въ ряду стоитъ Жанъ Булозь изъ Дуэ (1529—1608), прибывшій въ 1553 г. во Флоренцію и здѣсь на службѣ у Медичи, подвигшемъ Джованни да Болонья, развившій обширную и сознательно цѣлесобразную дѣятельность, какъ декоративнаго скульптора въ великомъ и маломъ прикладномъ искусствахъ. Языкъ его формъ, то обычный, всегдѣ своеобразный, то очень своеобразный, а иногда и очень чистый и пріятный, составляетъ въ общемъ несомнѣнный переходъ къ барокко. Личіями построения отдѣльных фигуръ и группъ для обобрѣванія ихъ со всѣхъ сторонъ онъ владѣетъ уже съ полною силой и самостоятельностью. Его фонтанъ Нептуна въ Болоньѣ (1563—1567) и болѣе позднія прелестныя произведенія этого рода въ сѣдахъ Боболи во Флоренціи принадлежатъ къ самымъ великолѣпнымъ фонтанамъ XVI столѣтія. Его конныя статуи въ натуральную величину, наиримѣръ Козимо I передъ палаццо Веккіо (1594), превосходящая своею жизненною правдою законченную позднѣе Такака статую Фердинанда I на площади Аннуциаты во Флоренціи, являются первыми конными статуями, поставленными во Флоренціи, хотя все же не могутъ равняться со своими предшественницами, созданными руками флорентійцевъ въ Падуѣ и Венеціи (т. II, стр. 738 и 749). Известныя группы Джованни, Похищеніе сабинянокъ (1581) и Геркулесъ и Носсъ (1599) въ Лоджиа де Ланци, „Побѣда“ (1602) въ Национальномъ музеѣ во Флоренціи, говорятъ о возрастаніи числа античныхъ многофигурныхъ сюжетовъ и вѣдетъ съ тѣмъ о дальнѣйшемъ развитіи стилия его свободной стоящихъ группъ. Наиболее законченное впечатлѣніе производитъ его отличительный въ 1564 г. изъ бронзы Меркурій, того же собранія. Граціознымъ движеніемъ „Посланецъ боговъ“ спускается съ неба. Что его несутъ вѣтры показывается бронзовое вѣніе вѣтра, на которое онъ легко ступаетъ кончикомъ одной ноги.

Трое бронзовыхъ рельефныхъ дверей въ Пизѣ, выполненныхъ въ живописномъ стилѣ, заслужившемъ такое неодобреніе со стороны защитниковъ греческаго рельефнаго стилия, съ изображеніями изъ жизни Маріи, юности Христа и страстей представляютъ произведенія учениковъ и послѣдователей Джованни. Среди нихъ, наряду съ итальянцами, находится снова сѣверный художникъ Пьетро Франкавилла (Франсвилла) изъ Камбре (1548—1618), перенесшій въ Италию еще и другія, довольно слабыя произведенія, а это важно для пониманія той международной роли, которой не могло избѣжать въ концѣ этой эпохи даже средне-итальянское искусство. Само собой понятнымъ послѣдствіемъ этого международнаго образованія было всеобщее принятіе языка скульптурныхъ формъ.



1. Ридольфо Гирландайо. Портретъ золотыхъ дѣлъ мастера въ palazzo Питти во Флоренци.

Портретъ г-жи Г. Вроччи во Флоренци



2. Андреа дель Сартто. Портретъ скульптора (вѣроятно автопортретъ) въ Национальной галлерей въ Лондонѣ.

По фотографіи Гамбретта въ Мюнхенѣ



Венерсіе г-жи Г.

Г-жа Грассини во Флоренци

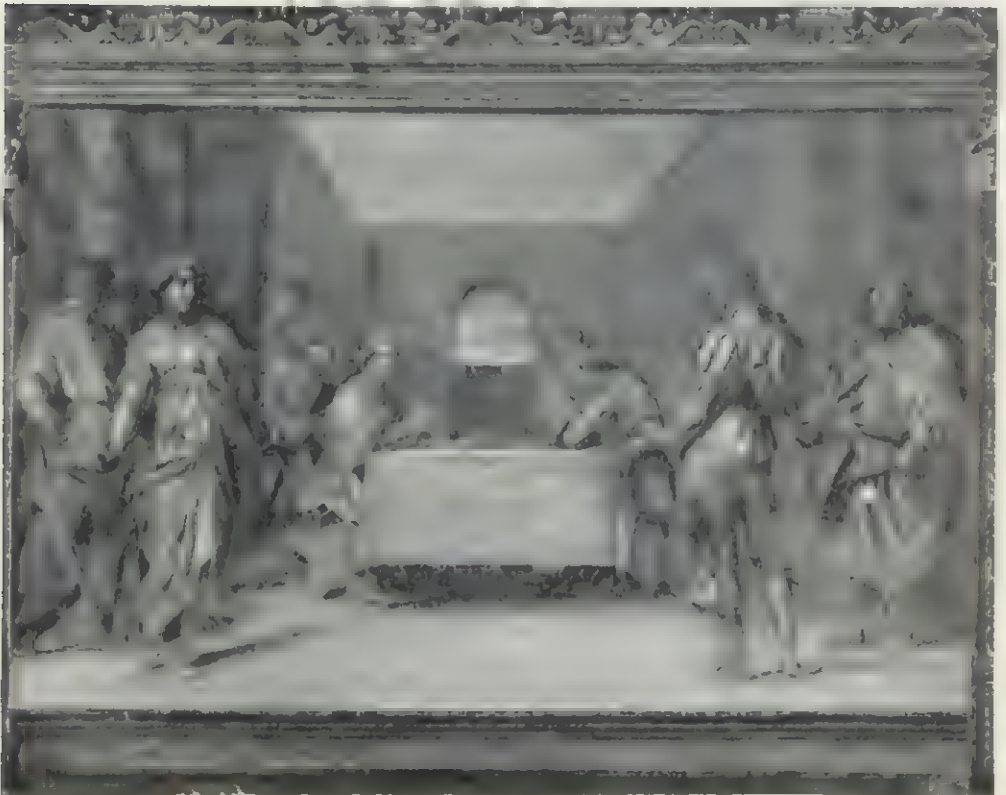
3. „Искушеніе св. Бенедикта“. Фреска Содомы въ монастырскомъ дворѣ въ Монтеоливетто Маджіоре.

По фотографіи бр. Аллиари во Флоренци



4. „Рождество Богородицы“ Андреа дель Сарто въ церкви св. Аннушаты во Флоренции.

По фотографии С. Лина во Флоренции



5. „Пиръ Прода“ Андреа дель Сарто въ Скальцо во Флоренции.

По фотографии Г. Брожи со Флоренции

Д. Средне-итальянская живопись XVI столѣтія.

Съ тѣхъ поръ, какъ флорентинецъ Леонардо да Винчи разбудилъ дремлющія силы живописи, она во всей Италіи сознательно шла къ той цѣли, чтобы заставить картину жить болѣе полной, дѣйствительной жизнью и въ то же время быть болѣе совершеннымъ отраженіемъ высшей правды.

Различія направлений, въ области которыхъ живопись тогда, какъ и теперь, стремилась къ этимъ цѣлямъ, различія, зависящія отъ мѣста, времени и личности художника, приводили всегда къ различнымъ послѣдствіямъ, и потому естественно, что живопись отклонялась то отъ дѣйствительности, то отъ художественной правды. Вліяніе мощныхъ формъ Микель-Анджеоло, выраженныхъ главнымъ образомъ въ рисунокѣ, рѣдко давало возможность ясно проявиться въ средней Италіи живописнымъ завоеваніямъ Леонардо, а демоническая сила выраженія Микель-Анджеоло породила именно здѣсь манерность, которая пользуется его стилемъ такъ, что полное взаимное проникновеніе формы и содержания уступаетъ мѣсто внѣшнимъ произвольнымъ мотивамъ, уже болѣе не навѣяннымъ природой.

Дальнѣйшее развитіе живописи всего обозначилось все же во Флоренціи, гдѣ впади въ манеризмъ именно мастера второго поколѣнія XVI столѣтія въ своихъ религіозныхъ и свѣтскихъ историческихъ картинахъ, при чемъ, какъ выяснили Яковъ Буркгардтъ, Шеферъ и авторъ этой книги, только въ портретной живописи, которая сама по себѣ приводитъ къ природѣ, они имѣли возможность показать себя „сынъ-внѣшнъ природы“ (стр. 12).

Только двѣ флорентійскія школы XV столѣтія сохранили и доказали свою жизнеспособность: школа Доменико Гирландайо (т. II, стр. 774) и Пьеро ди Козимо (т. II, стр. 773), уже поднававшего вліянію Леонардо. За школой Гирландайо остается слава, что она дала обученіе Микель-Анджеоло. Теперь въ ней развивались бокъ-о-бокъ рядомъ друзья внѣшности Микель-Анджеоло, Джуліано Буджардини (1475—1534) и Франческо Граначчи (1477—1543), два посредственныхъ самостоятельныхъ художника. Вазари, однако, имѣетъ Буджардини какъ отличнаго портретиста, и если ему справедливо приписана такъ называемая „Монаха“, великолѣпно написанный портретъ читающей дамы въ палаццо Питти (№ 140), то онъ и предъ нами, дѣйствительно, является таковымъ. Болѣе значительнымъ является сынъ Доменико, ученикъ Граначчи Ридольфо Гирландайо (1483—1561), въ своихъ алтарныхъ образахъ. Вначалѣ онъ слѣдовалъ за Леонардо, судя по его Вѣщанію Дѣвы Маріи (1504), въ Луврѣ, написанному еще въ духѣ Фра-Бартоломмео, а затѣмъ въ двухъ своихъ красочныхъ картинахъ чудеса св. Зиновія (1510) въ Уффицихъ, тѣсно примкнулъ къ Альбертинелли. Изъ числа сомнительныхъ картинъ Леонардо нѣкоторые изслѣдователи приписываютъ ему тонко написанное „Благовѣщеніе“ въ Уффицихъ, а большинство — великолѣпный портретъ золотыхъ дѣлъ мастера въ палаццо Питти (№ 207), являющійся дѣйствительно, лучшимъ его произведеніемъ (табл. 8, рис. 1).

Изъ школы Пьеро ди Козимо происходятъ и Фра Бартоломмео (стр. 28), и старинный другъ и сотрудникъ этого мастера, Маріотто Альберти-

недли (1474—1515). Лучшія произведенія послѣдняго, стильно-строгое „Посѣщеніе Богоматерью св. Елизаветы“ въ Уффицияхъ (1503), ясная по замкнутой концепціи „Троица“, наконецъ, оригинальное, перспективнѣ сокращенное „Благовѣщеніе“ (1510) въ академіи во Флоренціи задуманы слишкомъ самостоятельно, чтобы считаться просто подражаніями Фра-Бартоломмео. За двумя Діоскурами, Бартоломмео и Маріотто, послѣдовала другая пара друзей, Франческо да Кристофано Биджи, прозванный Франчабиджіо (1481—1522), и Андреа Анджели, прозванный Андреа дель Сарто (1486—1521). Изъ нихъ послѣдній, самый младшій, но болѣе значительный, былъ ученикомъ самого Пьеро ди Козимо, а первый учился у Альбертинелли. Нѣкоторое время они даже держали общую мастерскую.

Андреа дель Сарто, всесторонне изученный Реймономъ, Манцемъ, Яничекомъ, Шефферомъ, Гиннесомъ и Кнаппомъ, развился въ руководителя флорентійской живописи золотого вѣка рядомъ и непосредственно съ Фра-Бартоломмео. И онъ изучалъ картоны Леонардо и Микель-Анджело и впиталъ въ себя всё впечатлѣнія богатой флорентійской художественной жизни; всё эти впечатлѣнія онъ переработалъ въ себѣ, и изъ школы, гдѣ скрещивались стили, вышелъ самостоятельнымъ, своеобразнымъ мастеромъ. Только Беренсонъ оставляя въ сторонѣ прекрасные рисунки сагиной Сарто, высказался о немъ иначе. Отъ Пьеро ди Козимо Андреа унаслѣдовалъ поэзію ландшафта, отъ Бартоломмео симметрическое и пирамидальное построеніе группъ своихъ станковыхъ картинъ, отъ Леонардо мягкое „sfumato“ своей живописной передачи. Андреа, кромя Леонардо, является единственнымъ флорентійцемъ, мыслящимъ свои картины въ краскахъ. Величавость языка формъ и замкнутость его рисунка, такая простая и естественная, еще какъ бы коренившаяся въ началахъ кваттроченто, подъ возрастающимъ вліяніемъ Микель-Анджело, намѣренно приобретаютъ болѣе движенія и наконецъ бѣднѣютъ вслѣдствіе повтореній. При всѣхъ сравнительно небольшихъ измѣненіяхъ своего стиля, Андреа все же придаетъ большую свободу своей живописи ихъ созвучіемъ, изображаетъ почти портретно лица, въ одеждахъ, обыкновенно скрывающихъ тѣла; всегда умѣетъ соблюсти художественное единство между искусственнымъ величіемъ формъ и свѣжими, радостными, благоуханными красками, что позволяетъ видѣть въ немъ одного изъ первыхъ художниковъ настроенія.

Первый большой рядъ фресокъ Андреа, въ переднемъ дворѣ церкви сервитовъ святой Аннунціаты во Флоренціи, содержитъ пять картинъ изъ жизни св. Филиппа Бенинци (1504—1511), и уже въ первой изъ нихъ, „Покрытіи одеждой прокаженного“, онъ привлекаетъ настроеніе пейзажа для того, чтобы возвысить дѣйствіе; затѣмъ слѣдуютъ двѣ картины изъ жизни Маріи, при чемъ въ знаменитомъ Рождествѣ Маріи (1514 г.; табл. 8, рис. 4) обѣ части родильнаго покоя связаны высокой фигурой Лукреціи дель Феде, прекрасной супруги художника, которую онъ увѣковѣчилъ во всѣхъ своихъ женскихъ фигурахъ. Но лишь въ 1525 г. Андреа написалъ надъ входной дверью двора „Мадонна дель Сакко“, величавое Святое Семейство, съ очень тонкимъ пониманіемъ мѣста и чувствомъ линій расположенное въ тимпанѣ.

Второй большой ряд фресок Андреа (1511—1526), во дворѣ братства мірянь делло Скальцо во Флоренціи, изображаетъ лишь жизнь Крестителя, въ тонѣ сепія. Пятая картина, „Пиръ Ирода“ (1522 г., табл. 8, рис. 5), и шестая и седьмая картины, „Усѣкновеніе главы Іоанна Крестителя“ и „Саломея съ головой Іоанна“ (1523), показываютъ высшую силу его мастерства. Какъ замѣчательно развиты и уравновѣшены контрасты въ фигурахъ и группахъ картины „Пира“! Какъ искусно на обѣихъ ужасныхъ картинахъ видѣ на самое ужасное заслоненъ палачомъ и позой Саломеи! Тайная Вечера Андреа въ церкви Сальви (1526—1527), несмотря на общее сходство композиціи, все же менѣе напоминаетъ Тайную Вечерю Леонардо, чѣмъ картины пировъ Паоло Веронезе, взятая изъ жизни и въ то же время декоративная.

Изъ станковыхъ картинъ Андреа, „Христосъ въ видѣ садовника“, въ Уффицияхъ, представляетъ раннее, еще почти неарѣлое произведеніе, а болѣе поздній „Іаковъ“, наклоняющійся къ мальчику, одѣтому въ бѣлое (1528), показываетъ, какъ много было у него красочныхъ и душевныхъ настроеній. Изъ тринадцати картинъ Андреа въ палатѣ Пятти „Благовѣщеніе“ (1512), быть можетъ, самое прекрасное изъ всѣхъ по утонченности образовъ и настроенію, приведенному въ связь съ мечтательнымъ пейзажемъ, а „Святое собесѣдованіе“ (1517) впервые примѣняетъ то сочетание стоящихъ и колѣнопреклоненныхъ фигуръ, которому Андреа съ этого времени отдавалъ предпочтеніе, между тѣмъ какъ „милый Іоаннъ“ сияетъ той нѣжной, плѣнительной красотой, которую не могутъ опознать слащавыя подражанія. Оба „Святые Семейства“ въ Луврѣ и „Милосердіе“ („Caritas“), написанныя во время непродолжительнаго пребыванія Андреа во Франціи (1518—1519), показываютъ всѣ лучшія его особенности, между тѣмъ какъ „Жертвоприношеніе Авраама“ (1529) Дрезденской галлерей является одной изъ холодныхъ, очень законченныхъ позднихъ картинъ мастера.

Новыми для своего времени были также рѣдкіе портреты Андреа, большую частью очень жизненные полуфигуры въ полуоборотѣ на одноцвѣтномъ фонѣ, надѣленные имъ для того времени неслыханной „чувствительностью“. Изъ женскихъ портретовъ выше всѣхъ стоятъ портреты его супруги Лукреціи въ Мад-



Портретъ жены Козимо I, Элеоноры Толедо съ сыномъ въ Уффицияхъ во Флоренціи. Изъ фотографіи Бродки во Флоренціи

ридекомъ и Берлинскомъ музеяхъ. Между мужскими выдѣляются тѣ, которые раньше считались его собственными портретами, мечтательныя юношескія полу-фигуры въ Уффицихъ и въ палаццо Питти, а также лондонскій „Скульпторъ“ (табл. 8, рис. 2).

Франчабиджіо въ раннихъ картинахъ напоминаетъ еще Пьеро ди Козимо, напримѣръ въ „Оклевѣтаніи Апеллеса“ въ палаццо Питти. „Мадонна у фонтана“ въ Уффицихъ, приписанная почти всеми новыми знатоками Франчабиджіо, напоминаетъ мадоннъ Рафаэля флорентинскаго времени. Ближе всего къ Андреа стоятъ его фрески внутри проходовъ двора сервитовъ и въ Скальцо. Самостоятельной переработкой всего чуждаго является его прологотавата картина (1523) Дрезденской галлерей, съ маленькими фигурами, выразительно рисующая исторію Вирсавій. Впередъ двинуть Франчабиджіо только флорентинскую портретную живопись. На одноцвѣтномъ фонѣ написалъ онъ, напримѣръ, поющей портретъ озабоченно смотрящаго мужчины, находящійся въ галлерей Лихтенштейна въ Вѣнѣ. Франчабиджіо особенно предпочиталъ на портретахъ незанятыя фоны переходнаго времени и былъ въ этомъ отношеніи старомоднѣе Андреа: такъ въ портреты мечтательныхъ юношей Берлинской и Лондонской галлерей и палаццо Питти, таковъ же всемирно извѣстный подъ именемъ „Молчашаго“ портретъ грустно смотрящаго внизъ юноши въ Луврѣ (№ 1644), ранѣе извѣстный какъ произведеніе Франца Рафаэля, Джорджоне и Себастьяно дель Пюмбо, пока знатоки не признали его за произведеніе Франчабиджіо. Во всякомъ случаѣ этотъ портретъ незабвенное, мастерское произведеніе.

Проче товарищи, приверженцы и ученики Андреа, какъ, напримѣръ, Доменико Пулиго (1492—1527), Франческо Убертини, прозванный Баккиакка (1494—1557), Россо Флорентино (1494—1541), котораго мы снова встрѣтимъ во Франціи, и Якопо Каруччи да Понтормо (1494—1557), дѣйствительный ученикъ Андреа, какъ живописцы биологическихъ сюжетовъ принадлежать уже къ мастерамъ, пользующимся чужими формами и мотивами, но какъ портретисты являютъ самостоятельными художниками своего времени. Однимъ изъ лучшихъ портретистовъ столѣтія былъ Понтормо, котораго Шефферъ ставитъ во главѣ представителей „придворнаго портрета“ во Флоренціи, ставшей резиденціей послѣ возведенія Александра Медичи въ санъ герцога (1531). „Скульпторъ“ Понтормо въ Луврѣ еще напоминаетъ портреты юношей Франчабиджіо. Рѣзко и откровенно охарактеризованъ, но строго по великолѣнію въ дѣлкѣ портретъ герцога Козимо въ музей св. Марка во Флоренціи. Сохранилось около полутора дюжины отличныхъ портретовъ его работы.

Ученикъ Понтормо Анджеоло Аллори, прозванный Бронзино (приблизительно отъ 1502 до 1572), книгу о которомъ написалъ Шульце, былъ уже главнымъ представителемъ холодной, источающей на мотивахъ Микель-Анджеоло флорентинской живописи послѣдней четверти столѣтія. Картины его на сюжеты св. Писави въ родѣ манернаго въ своей величественности

„Христа въ преддверіи ада“ 1552 г. въ Уффицияхъ, для нашего теперешняго чувства почти истеричны. Какъ портретный живописецъ, онъ, однако, владѣеть всѣмъ умѣшемъ и всѣми намѣреніями своего времени. До половины столѣтія его портреты еще обладаютъ теплотой общаго тона, благородствомъ позъ и выразительны въ околнностяхяхъ; позднѣе, слѣдуя духу времени, онъ сталъ суше, холоднѣе, поверхностнѣе, съ болѣе намѣренными позами и мелочными въ околнностяхяхъ. Сравните, напримѣръ, его портретъ дамы въ Петербургскомъ Эрмитажѣ съ портретомъ вдовы въ траурѣ въ Уффицияхъ! Бронзиво былъ прежде всего придворнымъ живописцемъ Медичи. Самый красивый портретъ Козимо I находится въ палатцѣ Питти, а лучшій портретъ его супруги, гордой испанки Элеоноры съ маленькимъ сыномъ сбоку, въ Уффицияхъ (рис. на стр. 68).

Истиннымъ ученикомъ Андреа дель Сарто, въ болѣе позднее время его жизни, былъ Джорджо Вазари (1511—1574), знаменитый биографъ художниковъ и архитекторъ, рекомендованный ему самимъ Микель-Анджело (стр. 52). Какъ живописецъ св. Писанія и онъ принадлежитъ къ самымъ яркимъ последователямъ Микель-Анджело. Искусство его, какъ живописца, показываютъ семейные портреты въ Бадіи въ Аретцо, замѣчательно выразительные, несмотря на сухую выписку, портреты Лоренцо и Алессандро де Медичи въ Уффицияхъ. Вѣроятно понятно, что его имя соединяется и съ рисовальною Академіей, основанной во Флоренціи въ 1561 г.

Флорентинскіе живописцы послѣдней четверти XVI вѣка, въ родѣ Санто Титти (ум. въ 1603 г.) и Алессандро Аллори (1535—1607), окончили совершенно съ манерностью микель-анджеловскаго направленія и перешли къ „академическому эклектизму“, изъ котораго вышли искусства, но безличныя произведенія.

Сіена, старая соперница властнаго города рѣки Арно — Флоренціи, въ теченіе XVI столѣтія осталась далеко позади въ художественномъ созиданіи съ нимъ (т. II, стр. 779). Сіенская живопись XVI вѣка, подробно описанная Якобеномъ, благодаря призывамъ мастеровъ, напримѣръ Пинтуриккио (т. II, стр. 788) и Бадди (стр. 66), достигла новаго расцвѣта. Мастера переходнаго времени, какъ Бернардино Фунгаи (1460—1516) стоятъ еще на старо-сіенской почвѣ, впоенной византийскими воспоминаніями. Такія картины, какъ его пышныя „Вѣчанія Маріи“ (1500) въ церкви сервитовъ и въ Санта Марія ди Фонтельжюста, „Мадонна“ 1512 г. и „Успение Богородицы“ въ Сіенской академіи, доказываютъ это сухимъ языкомъ формъ и неподвижностью композиціи. Онъ былъ, однако, первый, говоритъ Якобсенъ, „разорвавшій золотой покровъ“, углубившій для взора зрителя пейзажные фоны, первый, замѣнившій золотой фонъ далекими, нѣжно начертанными пейзажами. Его ученикомъ, быть можетъ не вѣрно, считается Джакомо Паккиаротти (съ 1474 г. до времени послѣ 1540 г.), главная картина котораго, „Вознесеніе“ въ Сіенской академіи, несмотря на свои блѣсоватые, холодныя краски и пластичку формъ въ духѣ кватроченто, въ композиціи стремится уже

къ чувству свободы XVI вѣка. Его картины, однако, еще очень далеки отъ несравненной законченности лучшихъ произведений этого вѣка. Съ Паккаротти раньше смѣшивали Джироламо делла Паккіа (1477 г. вплоть до времени послѣ 1555 г.), изъ многочисленныхъ картинъ котораго въ сѣнскихъ церквахъ, иноминавонныхъ на иѣкоторомъ одаденіи то Перуджино, то Фра-Бартоломмео, то Рафаэли, то Содома, слѣдуетъ указать на „Мадонну между двумя святыми“ въ Санъ Кристофоро и на запрестольный образъ съ „Благовѣщеніемъ“ и „Цѣловашемъ Маріи и Елизаветы“ въ Сѣнской академіи.

Новую, дѣйствительно художественную жизнь принесть въ Сѣну, свою вторую родину, Джованни Банци изъ Верчелли, прозванный Пль-Содома (1477—1551). О немъ писали Янсенъ, Юли Менеръ, Фриццини, Робертъ Костъ, Чезаре Фаччіо, особенно авторитетно Якобсенъ.

Содома былъ плодовитый, богато одаренный художникъ. Получивъ образованіе въ Верчелли, онъ до 1500 г. работалъ въ миланской школѣ Леонардо, отъ 1501 до 1507 г. въ Сѣнѣ и ея окрестностяхъ, а съ 1507 г. попеременно въ Римѣ и въ тосканскихъ городахъ, но главнымъ образомъ въ Сѣнѣ, гдѣ и кончилъ свою жизнь. Произведенія его перваго сѣнскаго времени являются леонардовскими въ широкомъ смыслѣ слова; подъ вліяніемъ римской школы Содома затѣмъ быстро усовершенствовалъ свои языкъ формъ до самаго полного выраженія чувства красоты. Красоту юныхъ чистыхъ оваловъ лицъ женщинъ и молодой съ большими глазами, затѣмъ иѣжное совершенство изображенныхъ дѣтскихъ тѣлъ ни одинъ художникъ не передавалъ привлекательнѣе, чѣмъ онъ. Большія композиціи на библейскія темы высшаго порядка съ перспективными планами, хотя и часто выходили изъ-подъ его кисти, никогда не были однако, его сильной стороной.

Къ первому сѣнскому времени относятся такія станковыя картины, какъ авторскій образъ „Святія со креста“ Сѣнской академіи, со знаменитыми скорбными, написанный подъ вліяніемъ Леонардо, серія фресокъ изъ жизни св. Бенедикта (табл. 8, рис. 3) въ Санта Анна или Креста около Пьевы (1503). Къ написаннымъ Лукой Синборелли девяти картинамъ въ Монте-Оливето (т. II, стр. 784) Содома прибавилъ еще 26, болѣе непосредственныхъ по наблюдению, болѣе сильнаго рисунка и оларенныхъ болѣею глубиной жизни, чѣмъ даже его позрѣвшія произведенія. Самыя лучшія картины — „Разбитыя дѣтскія“ съ великодушнымъ портретомъ мастера, „Погрѣбене“ и „Пекушеніе святыхъ“, обѣ съ прекрасными юношескими фигурами.

Въ Римѣ Содома первый расписалъ (въ 1508 г.) потолокъ „Комнаты печати“ (стр. 34), на которомъ Рафаэль сохранилъ лишь нѣкоторые орнаменты, и только во время второго пребыванія въ Римѣ (1514) выполнилъ свои замѣчательныя фрески изъ истории Александра Великаго въ одной изъ верхнихъ комнатъ виллы Фарнезинны. Самая роскошная композиція здѣсь „Бракосочетаніе Александра и Роксаны“, написанная по тексту Лукіана, содержащая описаніе картины греческаго мастера Аѣтіона.

Между 1510 и 1514 гг. возникъ поразительный и прекрасный Христосъ у колонны Сѣнской академіи, котораго Якобсенъ называетъ „прекраснѣйшимъ

«Св. Человѣкомъ» ренессанса. Около 1525 г. онъ написалъ своего замѣчательнаго „Св. Себастьяна“ въ Уффицихъ во Флоренци.

Изъ подлинныхъ стѣнныхъ фресокъ Содома, именно, фрески изъ жизни св. Екатерины въ Санъ-Доменико (1526) обозначаютъ дальнѣйшее его развитіе. Обморекъ святой (см. рисунокъ, внизу), получающей стигмы отъ нарищаго надъ ней Спасителя, затѣмъ экстазъ ея при появленіи ангела, принесшаго съ неба причастіе, представляютъ состояніе экстаза въ новомъ болѣе выразительномъ пониманіи. Полнымъ чувствомъ красоты дышатъ также фрески этого мастера въ Палаццо Пубблико въ Сиенѣ (1529—1534): знаменитые святыя Витторіо и Ансано красивыми нагими дѣтскими образами, святой Бернардо Толомейи, въ нижнемъ залѣ, радостное Воскресеніе Христова. Фрески, написанныя Содомомъ для орачевства Санта Кроче въ Сиенѣ, „Христосъ въ Гебеманскомъ саду“ и „Христосъ въ преддверіи ада“ принадлежатъ къ прекраснѣйшимъ произведеніямъ. Они были сняты со стѣны и перенесены въ академию.



„Обморекъ св. Екатерины“ Содома въ Санъ-Доменико въ Сиенѣ. Фотогр. братьевъ Алланари во Флоренци.

Не упоминавшіяся ранѣе станковые картины Содома показываютъ его съ

гѣхъ же сторонѣ. Мужскимъ святымъ его алтарныхъ картинъ не достасть иногда устойчиваго ко тѣка, женскимъ лицамъ — глубины религіознаго чувства, а общему тону — теплоты красочныхъ сочетаній. Свѣтскую станиковую живопись его характеризуютъ такія картины, какъ „Милосердіе“ („Caritas“) въ Бернѣ, двѣ Лукреціи (около 1504 г.), въ музеѣ Кестнера въ Ганноверѣ и въ галлерей Вебера въ Гамбургѣ. Въ прекрасномъ портретѣ дамы, одѣтой въ зеленое, въ институтѣ Штедела во Франкафуртѣ, Кестъ, Фриццони и Якобсенъ до и послѣ Морелли хотѣли видѣть привзведеніе руки Содома, но другие правильно это отрицаютъ.

Упадокъ силъ уже показываютъ болѣе позднія картины въ Сіенскомъ соборѣ и въ Санта Марія делья Спина (1540—1542) въ Пизѣ. Въ Сіенѣ и въ Римѣ онъ стоялъ на своей высотѣ. Во всякомъ случаѣ Содома оставилъ Сіену нѣмъ городомъ, сравнительно съ тѣмъ, въ который впервые явился.

О Балъдаессаре Перуцци (1481—1551; стр. 45) писали Реденбахеръ, Весте, Викгоффъ, Фриццони и Германъ. Какъ живописецъ, онъ ведетъ свое начало отъ фресокъ Пинтуриккю въ библиотекѣ собора въ Сіенѣ (т. II, стр. 789), вліяніе которыхъ на его ранніе плафоны и стѣнные фрески (1504) въ хорѣ Сант' Онофріо въ Римѣ — несомненно. Фрески наиболѣе зрѣлаго времени, напримѣръ Мадонна съ колѣнопреклоненнымъ жертвователемъ (1516) въ Санта Марія делья Паче въ Римѣ, иримикая къ Рафаэлю и къ Содому, показываютъ его истиннымъ художникомъ чинквеченто. Въ болѣе позднихъ произведеніяхъ, напримѣръ во фрескѣ Августа съ сивиллой въ церкви Фонтедельста въ Сіенѣ, и онъ являеть жертву генію Микель-Анджело. По свое наиболѣе личное Перуцци далъ въ декоративныхъ произведеніяхъ, напримѣръ въ украшеніяхъ потолка комнаты Олудора, лишь частью сохранныхъ Рафаэлемъ (стр. 36), въ знаменитомъ, до обмана зрѣнія скульптурно написанномъ потолкѣ съ изображеніемъ неба въ залѣ Галатеи въ Фарнезинѣ и въ архитектурныхъ и пейзажныхъ росписяхъ одной изъ верхнихъ залъ этой виллы, гдѣ Перуцци выступаетъ какъ передовой „перспективный живописецъ“, а также мастеръ декоративной пейзажной живописи, широко представленной сѣверно-итальянскими художниками въ виллѣ Имперале около Пеларо (стр. 47). На Перуцци слѣдуетъ указать также какъ на перваго представителя римской фасадной живописи этого рода, въ которую онъ внесъ свой стиль, хотя его фасадныя декораціи и не сохранились. Выдающимся зодчимъ Перуцци мы не можемъ представить себѣ безъ Перуцци — монументальнаго живописца, который дополняетъ его, но не превосходитъ.

Время послѣ классика въ Сіенѣ представлялъ Доменико Беккафуми (1486—1551). Его мозаики пола въ соборѣ (Жертвоприношеніе Авраама) представляютъ въ своемъ родѣ все же нѣчто высшее, между тѣмъ какъ его плафонныя картины въ ратушѣ на сюжеты изъ древней исторіи (1529 до 1535) изысканными контурами и пестрыми тѣсными одеждами склоняются къ упадку. Скучный „эклектизмъ“ послѣдней четверти XVI столѣтія, однако, имѣлъ здѣсь своего довольно сноснаго представителя въ лицѣ Франческо Ванни (1565—1609).

Задушевная умбрійская школа въ своемъ расцвѣтѣ была бѣдна новыми начинаніями и силами. Ораціо Альфани (1510—1583), первый руководитель академіи въ Перуджии (1573), былъ маньеристъ рафаэлевскаго направленія. Извѣстнымъ умбринскимъ мастеромъ второй половины столѣтія сталъ Федеріго Вароччіо изъ Урбино (1526—1612), котораго огласили на весь свѣтъ еще Бальоне и Беллори, а въ недавнее время Шмаревъ основательно изучилъ и прославилъ его какъ представителя живописи барокко и посредника между Микель-Анджело и Рубенсомъ. Св. Себастіанъ въ соборѣ въ Урбино (1557 г.) показываетъ, что первоначальное развитіе этого художника совершилось въ римской школѣ. Затѣмъ его озарило солнце Корреджіо, какъ доказываетъ его *Мадонна ди Санъ Симоне* въ галлерей Урбино (около 1564 г.). Его дальнѣйшее развитіе состояло во внутренней переработкѣ воспринятыхъ отъ Корреджіо вліяній, барочныя стороны котораго Свѣтія со креста Вароччіо въ соборѣ въ Перуджии (1569) уже явственно подверглись дальнѣйшей переработкѣ, а сіяющая свѣтотѣнь и граціозныя ракурсы великаго пармскаго мастера онъ изумительно усвоилъ въ своихъ главнѣхъ и болѣе позднихъ произведеніяхъ. Почти всѣ галлерей Европы обладаютъ картинами этого мастера. Слѣдуетъ отмѣтить *Мадонну дель Пополо* (1579) въ Уффицияхъ съ ея восхитительными дѣтскими сценами, величественное, сіяющее красками и рисункомъ *Положеніе во Гробъ* въ Санта Кроче въ Сингальѣ (1582), поразительное, охваченное экстазомъ *Искушеніе св. Франциска въ Санъ Франческо въ Урбино* и монументальное по композиціи и проникнутое яснымъ свѣтомъ и мягкимъ чувствомъ *Введеніе во Храмъ* въ Санта Марія инъ Валличелла въ Римѣ. Его жизненное представленіе эстетическихъ подъемовъ и состояній видѣнія часто дѣйствительно приковываетъ насъ къ себѣ. Въ общемъ, вслѣдствіе самостоятельности, предвзятости и поверхностности его богатаго прикрасами языка формъ и напоеннаго розоватымъ свѣтомъ колорита, мы все же причисляемъ его къ гѣмъ мастерамъ, искусство которыхъ мы называемъ не стилемъ, а манерой. Художественной личностью онъ, однако, несомнѣнно былъ.

Римъ, вѣчно юный, вѣчно воспримчивый городъ на Тибрѣ, благодаря живописи Микель-Анджело и Рафаэля, снова сталъ мѣстомъ паломничества для молодыхъ живописцевъ всего свѣта. О собственной живописной школѣ Микель-Анджело, который всѣ свои фрески исполнялъ всегда одинъ, конечно, не можетъ быть и рѣчи. Все же должно назвать двухъ значительныхъ художниковъ, какъ представителей его круга. Важнѣйшій — венецианецъ Себастіано Лучіани, прозванный Себастіано дель Пьомбо (около 1485—1547 г.), о которомъ новый трудъ выпустилъ Акварди. Мы встречаемъ его въ Венеціи въ качествѣ превосходнаго ученика Беллини и Джорджоне. Но онъ оставилъ Венецію, чтобы въ Римѣ примкнуть сначала (въ 1511 г.) къ Рафаэлю, а вскорѣ исключительно къ Микель-Анджело. Его раннія римскія работы въ Фарнезинѣ выдають венецианца, но уже неувереннаго въ самомъ себѣ. Вліяніе Рафаэля показываютъ особенно нѣкоторые его прекрасные цоясныя портреты, прежде считавшіяся рафаэлевскими, а генеръ

большинствомъ знатоковъ признаваемые за лучшія работы самого Себастьяно. Къ числу ихъ относятся такіе великолѣпные портреты, какъ „Прекрасная римлянка“ Берлинскаго музея, такъ называемая „Форнарина“ въ Уффицияхъ, скрипачъ въ собраніи барона Альфонса Ротшильда въ Парижѣ и юноша въ шубѣ въ собраніи князя Чарторынскаго въ Краковѣ. Во главѣ работъ Себастьяно, возникшихъ въ руслѣ микель-анджеловскаго направленія, стоитъ великолѣпная, съ легкимъ венецианскимъ отъинкомъ „Пьета“ въ музеѣ Витербо, задуманная въ полномъ единствѣ съ пейзажемъ, затѣмъ „Снятие со креста“ въ Петербургѣ, задуманное въ совершенно иной композиціи, но внутренне ей родственное, а выше всехъ — выразительное, но лишенное все же внутреннего единства „Воскрешеніе Лазаря“ (1519) Лондонской галлерей. Въ противоположность ему мощное „Мученіе св. Агаты“ (1520) въ палаццо Питти больше напоминаетъ учениковъ Рафаэля въ родѣ Джулио Романо. Поразительны въ своемъ родѣ „Бичеваніе Христа“ (по рисунку Микель-Анджело) въ Сантъ Пьетро инъ Монторіо въ Римѣ, „Христосъ въ преддверіи ада“ и „Несеніе креста“ въ Мадридѣ. Палочникъ позднѣшнюю величавую портретную живопись Себастьяно представляютъ его спокойный и прощительный Адрианъ VI въ Неапольскомъ музеѣ, портретъ дамы въ собраніи Хульчинскаго въ Берлинѣ, „Рыцарь“ въ музеѣ Императора Фридриха въ Берлинѣ, и въ особенности его портретъ Андреа Дорія въ палаццо Дорія въ Римѣ, полный выраженія непреклонности. Такое смѣшанное искусство, какъ у Себастьяно, могло, конечно, создать отдѣльныя великолѣпныя произведенія, но не могло дать послѣдія.

Отъ Содома къ Микель-Анджело перешелъ Даніеле Риччіарелли да Вольтерра (ум. въ 1566 г.) Этому художнику следовало бы написать только его величественное, разительное по жизненности, одушевленное чувствомъ страданія „Снятие со креста“ въ Санта Тринитѣ ан Монти въ Римѣ, чтобы причислаться къ вѣнчающимся двигателямъ искусства, и ничего болѣе.

Изъ числа учениковъ Рафаэля и сотрудниковъ его по мастерской мы уже познакомились (стр. 38) съ Франческо Пенни, прозваннымъ „иль Фатторо“ (1488—1540), и Джулио Пенни, или Романо (1492—1546). Мы не будемъ возвращаться къ ихъ участию въ исполненіи позднѣшнихъ серий фресокъ Рафаэля. Изъ числа картинъ, выполненныхъ масляными красками и продававшихся, какъ мы подгаемъ вмѣстѣ съ Дольманромъ, за картины Рафаэля, Пенни, болѣе простой и болѣе похожей на Рафаэля художникъ написалъ Мадонну дель Имманната въ палаццо Питти, „Посвященіе Богоматерью св. Елизаветы“ Мадридской галлерей и большое „Коронованіе Богоматери“ Ватиканскаго собранія, а Джулио Романо, мастеръ болѣе самостоятельный, предпочитавшій болѣе рѣзкія формы, красноватые тѣлесные тона и болѣе дымчатая тѣни, выполнилъ знаменитую „Жемчужину“ Мадридской галлерей, большого Архангела Михаила, св. Маргариту и Іоанну Аррагонскую въ Луврѣ. Самостоятельную дѣятельность Пенни можно опустить. Джулио Романо, которому еще графъ д'Арко посвятилъ книгу, повесть свое искусство къ новымъ побѣдамъ сначала въ Римѣ послѣ смерти Рафаэля, а затѣмъ въ северной Италіи, и къ болѣе самостоятельности, послѣ того, какъ Федерико Гонзага призвалъ его въ 1524 г. въ

Мантую. Изъ его станковыхъ картинъ „Избиеніе камнями св. Стефана“ въ Санъ Стефано въ Генуѣ стоитъ еще на высотѣ римской исторической живописи, а его Мадонна съ кошкой въ Неапольскомъ музее уклоняется уже въ сторону религіознаго жанра такого порядка, какъ известная Мадонна съ ванной Дрезденской галлерей. Важные дѣятельность Джулио въ Мантуѣ. Фрески на сюжеты изъ троянской войны въ герцогскомъ замкѣ обнаруживаютъ его близкое отношеніе къ археологическимъ работамъ времени. Смѣлымъ новаторомъ въ стилѣ барокко онъ является въ послѣднемъ изъ расширенныхъ имъ залъ палатцо дель Те (1532—1534), плафонъ и стѣны котораго безъ обрамленія и прерыва покрыты одной, большою, поразительно реалистическою картиною „Паденія гигантовъ“, выполненной, впрочемъ, его ученикомъ Ринальдо Мантовано. Положеніе Романо въ средѣ преемниковъ Рафаэля опредѣляется его стремленіемъ слить археологическое, реалистическое и барочное теченія воедино.

Изъ послѣдующихъ учениковъ Рафаэля Пьеро Буонаккорси, прозванный Перипо дель Вага (1500—1547), перенесъ римскую живопись „гротеско“ въ нѣсколько измѣльчавшемъ видѣ въ Генуѣ, гдѣ онъ украсилъ дворецъ Андреа Доріа. Затѣмъ Джованни да Удине (1487—1661, стр. 40), самостоятельный художникъ въ области декоративной живописи съ животными, пейзажами и тирьянами изъ фрунтонъ, на свой ладъ переносившій



Портретъ римлянина Себастьяно дель Пьомбо въ музее Императора Фридриха въ Берлинѣ. По фотограф. Ф. Ганфа, ордена Св. Михаила.

древне-римскіе орнаментальные гротески въ росписи стѣлвшихся кверху украшеній пиллястровъ, привнесъ свое искусство изъ Рима во Флоренцію и наконецъ обратно въ Венецію (палатто Гримани), откуда онъ самъ вышелъ.

Въ связи съ Микель-Анджело развивался въ главнаго представителя флорентинской живописи Полидоро да Караваджо (1495 до 1543). Распространенная въ Римѣ Перунина, эта живопись исполнялась или фрескою, или „графито“ (т. е. выскабываніемъ бѣлаго рисунка на темномъ фонѣ, покрываемомъ штукатурку). Его росписи фасадовъ мы знаемъ только по гравюрамъ: изъ росписей Полидоро внутри помещений сохранились въ Санъ Сильвестро на Монте Кавалло два удивительныхъ Вазари коричнево-красныхъ горныхъ пейзажа съ изображеніями изъ жизни св. Еккаторина и св. Магдалины, выполненные имъ съ Матурино, его другомъ. Объ этихъ самыхъ раннихъ, возникшихъ ранѣе 1527 г. церковныхъ пейзажахъ я подробно говорю въ другомъ мѣстѣ. Они начинаютъ собою новый развивающійся родъ пейзажей.

Болѣе позднее поколѣніе художниковъ, воспринимавшее искусство Микель-Анджело и Рафаэля лишь изъ вторыхъ рукъ, непомерно гордилось въ самомъ Римѣ своими картинами, умѣло и ловко задуманными, въ которыхъ безъ разсужденій пользовалось унаслѣдованными формами. Главные представители этого направленія были — Таддео Цуккерио (ум. въ 1566 г.) и его братъ и ученикъ Федерико Цуккерио (ум. въ 1609 г.) изъ Сант'Анджело въ Вадо, Урбинской области, а главными произведеніями ихъ являются фрески изъ истории семейства Фарнезе въ Капраноло (стр. 50). Въ „Академіи ди Сант'Лука“ въ Римѣ Федерико стоялъ въ самомъ близкомъ отношеніи. При ея преобразованіи (въ 1505 г.) онъ сталъ ея первымъ „представителемъ“. Новое, „академическое“ столѣтіе получило свое начало.

Наряду съ великою стѣнной и станковой живописью въ средней Италіи процвѣтали также и нѣкоторыя художественно-промышленныя боковыя вѣтви ея. Живопись на стеклѣ, главнымъ образомъ у сѣверныхъ мастеровъ, мозаичная живопись у венеціанскихъ и миниатюра у верхне-итальянскихъ персидявали только лишь едой поздній расцвѣтъ. Въ полномъ развитіи находилась только итальянская инкрустація изъ дерева, и новымъ пикетомъ завила средне-итальянская керамика въ роскошной расписанной картинами или орнаментами маюликовой посудѣ Капель-Дуранте, Сены, Деруты и Урбино: возродившаяся въ рукахъ верхне-итальянскихъ мастеровъ средне-итальянская гравюра на мѣди соперничала съ ней въ распространеніи языка формъ рафаэлевской школы. Ея главный представитель, знаменитый Маркъ Антонио Раймонди изъ Болоньи (ум. до 1534 г.), которому посвятилъ книгу Деллаборда, вслѣдъ за гравюрами съ произведеній своего учителя Франчіа, затѣмъ Дюрера и Микель-Анджело, „Купающихся солдатъ“ котораго онъ обогатилъ сѣвернымъ пейзажемъ, примкнулъ въ Римѣ съ 1510 г. сперва къ Перуцци, какъ доказалъ Викгофъ, а затѣмъ воиѣ къ Рафаэлю, съ картоновъ котораго онъ награвировалъ „Париасъ“ и „Галатею“. Однако главнымъ образомъ, онъ гравировалъ собственные для этой цѣли изготовленные рисунки, напримѣръ „Избленіе младенцевъ въ Виолоемѣ“. Маркъ Антоній сталъ поэтому отнокъ печатной гравюры на мѣди, которая, какъ показалъ Тоддъ, въ рукахъ его учениковъ Агостино Венеціано и Марко Денте, завила, при распространенности открытій римской школы живописцевъ, главнымъ образомъ воспроизведеніемъ образцовъ античной скульптуры и этимъ много содѣйствовала улучшенію, но также и обобщенію и шаблонности итальянскаго, а также и европейскаго художественнаго языка.

2. Искусство XVI вѣка въ верхней Италіи.

А. Предварительныя замѣчанія. — Верхне-итальянское зодчество XVI столѣтія.

Цивѣтуция поля верхней Италіи съ ихъ большими, богатыми торговыми городами и ихъ небольшими, наполненными искусствомъ резиденціями правителей не представляють въ историко-художественномъ отношеніи такой крѣпико



1. Микеле Санмикели. Палаццо Бевилаква въ Веронѣ.

По фотографии г. Алинари во Флоренции



Историческое искусство. III

Табл. 9. Архитектура. 18. 18. 18.

2. Галеаццо Алесси. Дворъ въ палаццо Марини въ Миланѣ.

По фотографии г. Алинари во Флоренции



3. Чудо св. Марка. Картина Тинторетто в Венецианской Академии.

По фотографии г-р. Давидова из Флоренции



4. „Семенная группа“ Лоренцо Лотто в Национальной галереи в Лондоне.

По фотографии Ф. Ганфштедтсели из Мюнхена

сплоченной области въ XVI столѣтїи, какъ Римъ, Тоскана и Умбрія, неотдѣлимая другъ отъ друга влѣдствіе своихъ многообразныхъ сношеній и заимствованій. По крайней мѣрѣ преобладающее искусство верхней Италїи, живопись, развивалось во всѣхъ главныхъ родахъ самостоятельно и своеобразно, между тѣмъ какъ ея скульптура болѣе новаго времени быстро впала въ зависимость отъ своей средне-итальянской сестры, а верхне-итальянское зодчество поддерживало живѣйшій обмѣнъ художниками съ тоскано-римскимъ. Уже Браманте былъ живымъ связующимъ звеномъ между средней и верхней Италїей. Римскіе преемники Микель-Анджело отъ Виньола до Лунги и Фонтаны были болѣею частью верхне-итальянцы по рожденію, а наиболѣе значительныя зодчіе высокаго и поздняго ренессанса верхней Италїи были или природные средне-итальянцы, или провели въ Римѣ свои годы ученія. Именно, эти переселившіеся или возвратившіеся на родину верхне-итальянскіе зодчіе хотя и выбирали по болѣею части средоточіемъ своей дѣятельности одинъ городъ, все же довольно часто посвящали свои силы служенію сосѣднимъ общинамъ; и, именно, благодаря этому устанавливали между собою известное художественное родство.

Самый старшій изъ числа выдающихся верхне-итальянскихъ зодчихъ — Микеле Санмикели (1484—1559) изъ Вероны, развивая въ Римѣ въ тѣсномъ единеніи съ Браманте и перенеся въ верхнюю



Купающіеся солдаты. Гравюра Марка Антонія Раймолли по картону Микель-Анджело, съ оригинала Дрезденскаго Королевскаго кабинета востановъ.

Италїю сильный, выразительный стиль высокаго ренессанса послѣдняго времени этого мастера, а въ Веронѣ самостоятельно подвергъ его дальнѣйшему развитію подъ непосредственнымъ вліяніемъ сохранившихся тамъ древне-римскихъ построекъ. Отъ неоконченной наружной отдѣлки веронскаго амфитеатра онъ полагалъ возможнымъ заимствовать пилястры въ рустикку, съ Порта Борсари онъ взялъ для обрамленій полуциркулярныхъ арокъ спиральныя колонны, арочныя плоскіе и треугольныя фронтоны, поддерживаемые полуколоннами или пилястрами. Онъ примѣнилъ эти частности уже въ богатомъ фасадѣ палатцо Бевилаква въ Веронѣ (табл. 9, рис. 1), первый этажъ котораго въ рустикку расчлененъ тоскано-дорическими рустиковыми пилястрами, между тѣмъ какъ пышный верхній этажъ исчерпывается мотивами триумфальной арки. Болѣе спокойное впечатлѣніе производитъ его палатцо Каносса, несмотря на свои полуэтажи внутри двухъ главныхъ этажей. Нижний этажъ въ рустикку совершенно не имѣетъ

дѣлящимъ пилестровъ, верхній этажъ расчлененъ парами коринтскихъ пилестровъ, а крыша представляетъ мощную балюстраду. Наиболее строгимъ и благороднымъ является его палаццо Помпеи, имѣющий одинъ впечатлительный этажъ съ тосканско-дорическими полуколоннами надъ болѣе мощнымъ нижнимъ этажомъ въ рустикъ. Ворота Вероны Санмикели также обратилъ въ характерныя художественныя строения. Въ области же церковнаго зодчества онъ присоединилъ къ своимъ раннимъ средне-итальянскимъ церквамъ центральнаго типа въ Монтефасконе еще спокойную по внутренней законченности церковь Мадонна ди Кампанья близъ самой Вероны. Снаружи она представляется круглымъ зданіемъ съ обходящей ее колоннадой изъ 28 дорическихъ колоннъ, а внутри въ семиугольномъ, расчлененномъ нишами, обрамленномъ коринтскими пилестрами. Его прекраснѣйшія постройки соединяютъ силу и ясность со спокойнымъ великолѣпіемъ.

Только двумя годами моложе Санмикели былъ Яконо Татти, прозванный Сансовино (1486- -1570; книга о немъ написана Л. Нитони), флорентинецъ по рожденію, въ качествѣ скульптора и архитектора рабававшій въ средней Италіи (стр. 54), пока не переселился въ 1527 г. въ Венецію, которая его приняла единствительнымъ образомъ. Изъ его венеціанскихъ церковныхъ построекъ къ скучной внутренней отбѣлкѣ Санъ Франческо делла Винья (1534) показывается явнѣе надъ сравнительно съ Санъ Марчелло (1519), въ Римѣ. Лучшее впечатлѣніе производитъ уже внутренній видъ его пяти-нефной зальной церкви съ куполомъ „Санъ Джорджо деи Греци“, если свить мысленно третейшій изолодъ. Три хитатскихія фасада съ возвращающейся, безъ сомнѣнія, къ мелкимъ мотивамъ фасадовъ кватроченто.

Но наиболее пламеннымъ Яконо является намъ въ своихъ прекрасныхъ венеціанскихъ дворцахъ. Его величественныя палаццо Корнеръ делла Ка-Гранде имѣетъ надъ нижнимъ, спускающимся въ воду этажомъ, отдѣленнымъ въ рустикъ, еще два верхнихъ — съ окнами, окаймленными полуциркулярной аркой между іоническими и коринтскими двойными полуколоннами. Его зданіе монетнаго двора, Цецка, обнаруживаетъ свой угрюмый защитный характеръ въ аркадахъ, впущенныхъ въ стѣны нижняго этажа, сложенныхъ въ рустикъ, и въ дорическихъ и іоническихъ, также отдѣленныхъ въ рустикъ полуколоннахъ верхнихъ этажей. Его главное зданіе, и въ то же время самое парадное зданіе Венеціи — мраморная Библиотека св. Марка, теперь принадлежавшая къ королевскому дворцу, благородное зданіе на Ньянцеттѣ, стѣны котораго обращены въ арочныя отверстія между столбами съ выступающими на нихъ въ нижнемъ этажѣ дорическими, а въ верхнемъ іоническими полуколоннами. Характерны при этомъ небольшія цѣльныя колонны въ амбразурахъ аркады, прекрасно разчлененный фризь съ триклифами надъ дорическими колоннами, пышный фризь съ гириантами надъ верхнимъ, іоническимъ антаблементомъ, балюстрада подъ окнами верхняго этажа и надъ весьма выдающимся карнизомъ; все въ чистыхъ, ясныхъ, полныхъ формахъ, все въ свѣломъ, блѣдомъ мраморномъ блескѣ! Безъ этого зданія Сансовино Венеція не была бы Венеціей. Изъ его построекъ въ соседнихъ городахъ — классическій университетскій шоръ въ

Надуб (1552) принадлежит къ лучшимъ его произведеніямъ: это еще дворецъ въ два этажа съ колоннами, съ классическимъ, ровнымъ антаблементомъ, еще чистый высочай ренессансъ, безъ намека на барокко.

Вмѣстѣ съ архитекторами, которые родились уже въ блескѣ XVI столѣтія, и въ верхней Италиі началось новое пониманіе формъ, однако и здѣсь, какъ въ Римѣ, не сразу перешедшее въ барокко, а давшее промежуточные формы, которыя именно здѣсь могутъ быть названы „позднимъ ренессансомъ“. Оно было выражено одновременно двумя значительными зодчими, примкнувшими къ нему, Галеаццо Алесси и Андреа Палладио, но совершенно различнымъ, почти противоположнымъ образомъ.



Библиотека св. Марка въ Венеціи. По фотогр. братьевъ Алливари во Флоренціи.

Галеаццо Алесси изъ Перуджи (1512—1572) развился въ Римѣ подъ вліяніемъ Микель-Анджело. О раннихъ и позднихъ его произведеніяхъ въ Умбріи и Болоньѣ собралъ свѣдѣнія Гурлитъ. Мы остановимся на его главныхъ постройкахъ въ Генуѣ и Миланѣ, возникшихъ послѣ 1550 г. Генуя обязана ему не только своими старыми торговыми зданіями и ихъ суровыми на видъ воротами, съ обращенными наружу дорическими колоннами въ рустикку, но также своей знаменитой, зарисованной и изданной еще Рубенсомъ „Новой улицей“ (Страда nuova, нынѣ улица Гарибальди), рядъ дворцовъ которой сталъ образцовымъ для генуэзскихъ жилыхъ построекъ. Алесси удивительно умѣлъ приспособлять свои генуэзскіе городскіе и сельскіе дома къ подъемамъ почвы, требовавшимъ устройства лѣстницъ и террасъ, но изъ римскаго ранняго барокко онъ примѣнялъ только то, что отвѣчало вкусамъ дѣловаго, веселаго приморскаго города. На главной улицѣ онъ располагалъ дома одинъ противъ другого такимъ образомъ, что изъ передняго портика одного былъ ви-

денъ портикъ другого. Во дворахъ и галереяхъ колонны еще представляютъ римскіе столбы. Фасады двухъ главныхъ этажей, надъ которыми возвышаются болѣе низкіе полуэтажи (мезонины — mezzanini), расчленяются еще по общему правилу пилястрами или полуколоннами двухъ орденовъ. Главная предѣсть состоитъ въ новомъ способѣ расположенїа и образованїа граціозныхъ портиковъ, часто тѣсныхъ колончатыхъ дворовъ, удобныхъ лѣстницъ и просторныхъ парадныхъ залъ, приспособленныхъ къ новымъ потребностямъ. Отдѣльными формамъ Алесси еще недостаѣтъ внушительности, производимой барокко, хотя по многимъ прихотливо изобрѣтеннымъ частностямъ, рядомъ съ которыми попадаются



Базилка Венеція. По фотографіи братьевъ Аллиари во Флоренціи

и старія меандровыя или волнистыя ленты, можно, однако, и въ нихъ прослѣдить начальные шаги барокко. При этомъ оконные фронтоны съ изломомъ сами собой подразумеваются.

Главные дома Алесси на „Новой улицѣ“ впоследствии были отчасти перестроены. Палаццо Катальди Карега, который достраивалъ Кастелли, представляетъ еще изящное расчлененіе посредствомъ мраморныхъ пилястровъ. Въ палаццо Синнола, оно, подвергшись впоследствии измѣненію, превратилось уже въ расписную декорацию. На трехъэтажномъ палаццо Меркари, средняя часть котораго скрывается за граціознымъ дворомъ съ колончатыми аркадами, боковыя флигели надъ грановитымъ въ рустикъ нижнимъ этажомъ превращаются почти въ открытыя лоджїи съ колоннами, которымъ соответствуетъ болѣе низкая средняя лоджїя передъ дворомъ. Палаццо Камбязо, однако, впервые расчленено только близко другъ къ другу помѣщенными окнами. Превосход-

ная вилла Саули, прекраснѣйшій изъ его сельскихъ домовъ, къ сожалѣнiю не сохранилась. Вилла Паллавичини въ Пелли, близъ Генуи, съ барскимъ домомъ, высоко стоящимъ на горныхъ террасахъ, показываетъ его умѣнiе пользоваться условиями почвы, а вилла Имперали въ Санъ Пьеръ д'Арена, расположенная у подножiя поднимающихся террасъ, показываетъ его со стороны садоваго художника, пролагающаго новые пути.

Величественнѣе и свободнѣе, чѣмъ генуэзскiя городскiя постройки Алесси, развѣртывается его палаццо Марини въ Миланѣ (1558), нынѣшняя ратуша. Въ его величественномъ дворѣ (табл. 9, рис. 2) въ нижнемъ этажѣ примѣненъ приемъ соединенiя парныхъ колоннъ попеременно, то аркой, то простымъ гзымзомъ, принесенный Джулио Романо въ Мантую и быстро распространившiйся въ верхней Италiи, а въ верхнемъ этажѣ уже взяты самые пышные и барочные мотивы. Подобнымъ же богатствомъ отличаются и верхнiе фасады этого зданiя, изъ чего несомнѣнно вытекаетъ, что и чрезмѣрно роскошны, хотя и не приведенный къ полному единству, пышный фасадъ церкви Санта Марiя близъ Санъ Чельсо въ Миланѣ принадлежитъ Алесси. Главной церковной постройкой его считается Санта Марiя ди Кариньяно (1552—1588) въ Генуѣ, для которой онъ, повидимому, могъ дать только планъ. Онъ отвѣчаетъ плану Микель-Анджело для собора Св. Петра въ Римѣ. Церковь внутри представляетъ очень эффектное, оживленное коринтскими пилястрами пятикупольное зданiе. Снаружи, ниже высоко поставленнаго купола, по сторонамъ главнаго фасада, господствуютъ четырехугольныя башни и несоразмѣрно высокiй треугольный фронтонъ надъ его средней частью.

Слѣдующимъ по возрасту былъ самый классическiй изъ классическихъ зодчихъ третьей четверти XVI столѣтiя, Андреа Палладіо изъ Виченцы (1518—1580), по рожденiю, опять-таки, верхнеитальянецъ, но благодаря многократнымъ посѣщенiямъ Рима художественно развѣнчавшiйся въ римлянина. Подражанiе римскому античному искусству въ духѣ Витрувія было путеводной звѣздой, благодаря которой онъ написалъ „Четыре книги объ архитектурѣ“ и позволилъ свои сооружения. Въ противоположность микель-анджеловскому субъективному пониманiю и переработкѣ античныхъ формъ Палладіо заботился только о томъ, чтобы передать ихъ въ общемъ и въ частности вѣрно и соответственно ихъ внутренней законмѣрности: и онъ великолѣпно умѣлъ заставлять служить новымъ задачамъ свое новое, самостоятельное пониманiе пространства. Для достиженiя величественнаго вида сооруженiя у Палладіо характерно его предпочитанiе „общаго единства“, охватывающаго нѣсколько этажей при посредствѣ высокихъ, проходящихъ черезъ нихъ пилястровъ, чѣмъ, впрочемъ, ранѣе пользовались Альберти, этотъ настоящiй предшественникъ Палладіо, въ Сант'Андреа въ Мантуѣ, Браманте во внутренней отдѣлкѣ собора Св. Петра, Микель-Анджело въ различныхъ постройкахъ.

Къ раннимъ работамъ Палладіо (начиная съ 1546 г.) принадлежитъ арочная двухъ-этажная галлерея, окружающая древнiй городскій домъ „Базилику“ Виченцы (рис. на стр. 76). Въ нижнемъ этажѣ аркады охвачены дорическими, въ верхнемъ ионическими подуколоннами, несущими карнизы, а сами покоятся на

меньшихъ двойныхъ колоннахъ тѣхъ же ордеровъ, свободно стоящихъ и отодвинутыхъ внутрь отъ дѣльныхъ нишъ. Изъ числа вѣду прославляемыхъ частныхъ дворцовъ Палладио въ Виченцѣ мощныи, весь одѣтый рустикой палатой Тіене, какъ и позднія постройки Браманте, только въ главномъ этажѣ имѣеть отдѣлку изъ нишъ. Изъ его дворцовъ, украшенныхъ въ стилѣ двухъ ордеровъ одинъ надъ другимъ, палатой Кверетани (теперь Пинакотека) превращается въ нижнемъ дорическомъ этажѣ въ сплошную открытую галерею, а въ верхнемъ ионическомъ лишь частью. Лучшимъ образомъ его двор-



Внутренность Палладиовой церкви Сант. Джорджи въ Венеци. По фотограф. братьевъ Антони во Флоренци.

цовъ съ однимъ величавымъ, коринфско-композитивнымъ орденомъ, является великолѣпный палатой Вальмарана.

Изъ виллъ Палладио самая извѣстная „Ротонда“ около Виченцы: на квадратномъ планѣ перекрестіе съ округлымъ среднимъ куполомъ и угловыми комнатами, затѣмъ четыре одинаковыхъ фасада съ античными портикомъ о шести ионическихъ колоннахъ передъ каждымъ, мотивъ, совершенно не подходящий къ стилу виллы, хотя и примѣнявшіеся столѣтіями и использованныи самимъ Палладио богаче и разнообразіе въ его виллѣ Барбаро въ Мазерб.

Паллацетъ „Олимпійскій театр“ въ Виченцѣ имѣеть важное значеніе какъ отлично удавшіеся опытъ возрожденія античнаго театральнаго зодчества. Величавыи церкви его, съ благороднымъ примѣсениемъ „общаго единства“, находятся въ Венеци. Для церкви Сант. Франческо дельла Винья (Сансовино)

онъ воздвигъ эффектный фасадъ, и въ то же время въ Санъ Джорджо маджоре выполнилъ внутреннюю (см. рис.) и наружную отделку трехнефной базилики на столбахъ, съ куполомъ, съ фасадомъ, составленнымъ изъ поддерживаемыхъ колоннами фронтоновъ и полуфронтоновъ. Но еще органичнѣе Палладио слилъ всѣ эти мотивы въ великолѣпной однонефной съ капеллами церкви Спасителя („Пль Реденторе“), хоръ которой обставленъ колоннами. Фасадъ ея является образцомъ палладиевскихъ въ античномъ стилѣ выполненныхъ церковныхъ фасадовъ. Только полуколоннады, служащія опорой для угловыхъ пилястровъ являются здѣсь какъ уступка римскому барочному стилю. Умѣете писать о дворцахъ Палладио въ Венециі: „Есть, действительно, нечто божественное въ его архитектурныхъ созданіяхъ, совершенныхъ такъ же, какъ форма у великаго поэта, изъ глыбела и правды создающаго третье бытіе, насъ чарующее“.

Кромѣ архитектурныхъ созданій этихъ четырехъ главныхъ мастеровъ, придавшихъ новый видъ итальянскимъ городамъ XVI столѣтія, слѣдуетъ назвать еще нѣсколько другихъ.

Болонья, богатый и ученый университетскій городъ, долгие, чѣмъ другіе главные города, удерживала разсчитанный на эффектъ съ близкаго разстоянія ранній ренессансъ. Мы не должны, однако, забывать, что „великій теоретикъ“ Себастьяно Серіо (1475—1552), направленье котораго въ духѣ высокаго и поздняго ренессанса представляется болѣе яснымъ изъ его сочиненія объ архитектурѣ, чѣмъ изъ его сохранившихся произведеній, родился въ Болоньѣ, что рождаетъ въ немъ по духу Виньчолы (см. стр. 49) пріобрѣсть себѣ имя въ Болоньѣ постройками съ „барочными“ чертами, въ родѣ палаццо Бокки-Шелла (1547), и что болонскій переходный мастеръ Андреа Маркеле да Формиджине хотя и начинается въ духѣ ранняго ренессанса, но уже выразительно и самъ стойтельно представляетъ стиль XVI вѣка въ такихъ постройкахъ, какъ палаццо Фантуцци съ его двумя этажами, украшенными дорическими и ионическими полуколоннами, раздѣланными подъ схему рустики. Решительнѣе проникнуты классическимъ духомъ высокаго ренессанса Антонио Моранди, прозванный Террибилла (ум. въ 1568 г.) и Бартоломмео Триаккини (1590—1565). Въ его палаццо Мальвенти-Медичи скучно и разнѣрно примѣнены одинъ надъ другимъ три ордена колоннъ, а въ палаццо Равуцци верхніе этажи лишены пилястровъ и имѣютъ на окнахъ барочные раздвоенные фронтоны. Параллельно съ Палладио, однако, не такъ послѣдовательно, какъ онъ, развивался въ Болоньѣ во второй половинѣ столѣтія живописецъ Пеллегрино Тибадьи (отъ 1527 г., по Болоньини, приблизительно до 1592 г.). Главная постройка его въ родномъ городѣ — великолѣпная, съ ранне барочными особенностями университетскій дворъ. Въ благородномъ классическомъ стилѣ поздняго ренессанса съ нѣкоторыми барочными деталями выстроена его однонефная купольная церковь Санъ Федере въ Миланѣ. Еще богаче его церковь Санъ Гауденцо въ Новарѣ. Классические церковные фасады его, однако, еще въ два этажа, какъ у римлянъ, а не въ одинъ, какъ у Палладио.

Падуя, не менѣе ученая, хотя и менѣе промышленная университетская сестра Болоньи, получила въ XVI столѣтіи еще двѣ большія купольныя церкви, Санта Джустина и Соборъ, частью выстроенныя мѣстными силами. Ихъ внѣшность осталась незаконченной, между тѣмъ внутри опѣ принадлежать къ самымъ мощнымъ созданіямъ классическаго искусства пространственнаго стиля. Падуанской архитектурѣ дворцовъ указаль новые пути, однако, веронскій живописецъ, Джовани Маріа Фальконетто (1458—1534), строительная дѣятельность котораго прошла главнымъ образомъ въ Падуѣ. Его мощный колончатый порталъ палаццо дель Капитаніо и прелестный палаццо Джустиниани, выстроенный въ 1524 г. для Луиджи Корнаро, любившаго широкую жизнь, являются созданіями чистаго высокаго ренессанса.

Въ Генуѣ, пыпкомъ нагорномъ и приморскомъ городѣ, гдѣ ученикъ Микель-Анжело Монторсоли (ср. стр. 58) руководилъ постройкой знаменитаго палаццо Андреа Доріа съ его террасами, галлереями, стѣнами, предназначенными для живописи, дѣйствовали рядомъ съ Алесси живописецъ Джованини Баттиста Каstellо, совмѣстившій на фасадахъ и внутри своихъ построекъ, каковы дворцы Чентуріоне (дѣль Подеста) и Имперіали, не только благородство общаго расположения, но и пышную живописную и стукковую декорацию, барокко которой уже приближается къ рококо. Но самый значительный послѣдователь Алесси въ Генуѣ былъ Рокко Дураго. Его величественно распланированный палаццо Доріа-Турси (теперь ратуша), въ свое время приводиншійся Бургардтомъ, какъ примѣръ проликающаго даже въ Геную одичанія языка формъ, уже Гурлиттомъ по праву былъ провозглашенъ самымъ мощнымъ и несомнѣнно самымъ эффектнымъ зданіемъ „Страда нуова“. Во всякомъ случаѣ, онъ сталъ образцомъ для тѣхъ красивыхъ по расположенію дворцовыхъ виллъ, украшенныхъ болѣе живописными террасами и болѣе обширными колончатыми дворами, которыя въ XVII столѣтіи выросли на почвѣ Генуи. Въ церковномъ зодчествѣ Генуя также болѣе долгое время оставалась вѣрной колоннадамъ, чѣмъ какой бы то ни было другой городъ Италіи. Даже Джакомо делла Порта (ср. стр. 50) выстроилъ здѣсь, въ Аннуциатѣ базилику съ колоннами стараго лица, а къ ней примыкають такія благородныя и своеобразныя по расположенію двойныхъ колоннадъ церкви, какъ Санъ Сиро (1576) и Мадонна делле Вискье (1586).

Наконецъ, въ Венеціи, побѣдоносной соперницѣ Генуи, зодчество въ XVI столѣтіи, вплоть до Якопо Сансовино (ср. стр. 74) совершенно не процвѣтало. Вполнѣ XVI столѣтію принадлежитъ Джованни да Понте (1512—1597), перекинувшій черезъ Канале-гранде мощную арку Понте Риальто, а своей тюрьмой (Carcere) давшій менѣе суровое соотвѣтствіе къ Цеккѣ Сансовино. Алессандро Витторіа (1525—1608), ученикъ Сансовино, показавшій себя въ своемъ палаццо Бальби (Гуггенгеймъ) искуснымъ въ духъ своего времени архитекторомъ, жилъ до XVII столѣтія. Этотъ рядъ заканчиваетъ послѣдній изъ „великихъ теоретиковъ“, Виченцо Скамоцци (1552—1616), землякъ и почитатель Палладио, оказавшій безъ сомнѣнія болѣе вліянія сочиненіемъ „Всеобщая архитектура“, чѣмъ своими постройками. Гур-

литъ приписываетъ ему великолѣпный сансовиновскій палатцо Корнеръ делла Ка гранде въ Венеціи, Паули же вѣрнѣе считаетъ его произведеніемъ палатцо Контарини Сериньи, стоящій въ зависимости отъ перваго. Достоверно извѣстно, что Скамонци является строителемъ „Новыхъ Прокураній“, вытянутого въ длину зданія правительственныхъ учреждений, продолжающаго вдоль площади Святого Марка Библиотеку Сансовино и по стилю такъ тѣсно примыкающаго къ ней, насколько это позволяетъ его барочный третій этажъ. Задача XVII вѣка искать болѣе массивныя и живописныя архитектурныя эффекты прослѣживается и въ Венеціи.

В. Верхне-итальянское ваяніе XVI вѣка.

Какъ въ XV, такъ и въ XVI вѣкѣ скульптура верхней Италіи служила преимущественно архитектурнымъ задачамъ. Побѣги старыхъ школъ давали о себѣ знать здѣсь еще долго и въ новый вѣкъ. Но и въ верхней Италіи начинаютъ теперь преобладать главнымъ образомъ тосканскіе скульпторы. Въ Болоньѣ къ флорентійцу Триоло (ср. стр. 57) присоединился уроженецъ Лукки, воспитанникъ Феррары Альфонсо (Читаделла) Ломбарди (около 1497—1537 г.). Здѣсь онъ участвовалъ въ украшеніи изящнаго праваго портала Санъ Петроніо р-льефами на библѣйскіе сюжеты, украсилъ тимпанъ лѣваго портала этой церкви свободно и широко задуманной мраморной группой Воскресенія, но затѣмъ онъ проявилъ свои выше-итальянскій темпераментъ, страстный реализмъ котораго уже обнаруживаетъ переходъ къ особенностямъ барочнаго движенія. Таковы его терракотовыя группы въ натуральный ростъ старо-болонскаго типа (ср. т. II, стр. 809), напримѣръ, огромная нераскрашенная группа Успенія Богоматери въ Санта Марія делла Вига. Въ Генуѣ прекрасная соборная капелла Іоанна Крестителя была украшена мраморными статуями такими значительными тосканскими мастерами, какъ Маттео Чивитале (ср. т. II, стр. 745) и Андреа Сансовино (стр. 54). Однако, реставраціи алтарной сѣни этой капеллы, такъ удачно соединяющей, по выраженію Сунды, „ломбардскій вкусъ въ орнаментѣ съ упрощенными формами стиля шестнадцатаго столѣтія“, была выполнена главнымъ образомъ ломбардцами, Джованни Джакомо и его сыномъ Гульельмо делла Порга (ум. въ 1577 г.). Однако, вслѣдъ за Гульельмо, покинувшимъ Геную, чтобы поступить въ Римъ на службу къ Микель-Анджело (ср. стр. 58), сюда явился самый преданный ученикъ Микель-Анджело, тосканецъ Монтореоли (ср. стр. 58) и выполнилъ по порученію Андреа Дориа его колоссальную статую, впоследствии разрушенную, а въ алтарной нишѣ церкви Санъ Маттео, кромѣ того, группу Пьета, между апостолами и пророками, затѣмъ полную силы фигуру Спасителя съ р-льефами пророковъ и евангелистовъ по сторонамъ. Среди скульпторовъ, украшавшихъ дворецъ Андреа Дориа, выдѣлился тосканецъ Джованни да Фьезоле, исполнившій не только прекрасный главный порталъ, но и два огромныхъ и величественныхъ камня большой залы съ атлантами и статуями. Такимъ образомъ, тосканская скульптура вполне завоевала и Геную.

Въ Миланѣ старинный ломбардскій стиль проявляется хотя и самостоя- тельно, но безъ особеннаго величія въ изящныхъ произведеніяхъ Агостино Бусти, прозваннаго Бамбана (1480—1548). Лучшими представителями его при переходѣ къ XVI столѣтію были Джованни Антонио Амадео и Кри- стофоро Солари или Гоббо (ср. т. II, стр. 803).



Гастона де ла Фуа. Лежачее изобра- жене Агостино Бусти на памятнике Га- стона въ замковомъ музее въ Миланѣ. По фотограф. Г. Б. Фокки въ Миланѣ.

Главные произведенія Бусти, въ родѣ памятни- ковъ Гастона де ла Фуа (1515—1522; рис. рядомъ), или фамиліи Бираго (послѣ 1522 г.), къ сожа- лѣнію, разрушены, ихъ части, какъ показала Сант'Амброджіо, разбѣяны по разнымъ собра- ніямъ. Чистая по стилю надгробная фигура Гастона украшаетъ музей Замка въ Миланѣ. Въ стилѣ Микель-Анджело и въ духѣ Челлини работали въ Миланѣ также надуанцы Леоне Леони (1509—1590) и его сынъ Помпео Леони (ум. въ 1610 г.), которымъ Платонъ посвя- тилъ отдѣльный трудъ. Мраморная надгроб- ный памятникъ Джованни Джакомо Медичи въ Миланскомъ соборѣ является лучшимъ по ра- жаніемъ Микель-Анджело. Больше выразительна выполненная мастеромъ сидящая бронзовая фи- гура Винченцо Гонзага на его памятникѣ въ Саббеттѣ. Свою главную дѣятельность, одна- ко, отецъ и сынъ развили на почвѣ бронзо- выхъ бюстовъ, статуэтокъ и медалей, которые они изготовляли не только для итальянскихъ правителей, но также и для Карла V и Фи- липпа II. Музей въ Мадридѣ, Придворный му- зей въ Вѣнѣ и Виндзорскій замокъ богаты произведеніями ихъ работы, черезъ посредство которыхъ старо-ломбардская скульптура ищетъ и находитъ соприкосновеніе съ мировымъ ба- рочнымъ стилемъ въ области прикладного искусства.

Въ Венеціи рядомъ со стилемъ настоя- щаго ранняго ренессанса установили свои соб- ственный, явно основанный на антикѣ, не при-

веденный еще къ внутреннему единству и преувеличенныи стиль высокаго ренес- санса сыновья Пьетро Ломбардо, Туллио и Антонио Ломбарди (ср. т. II, стр. 809), изъ которыхъ Туллио работалъ до 1632 г. Истинный вѣселии ренессанса внесъ и въ венеціанскую скульптуру лишь флорентинецъ Якопо Сансовино (ср. стр. 57). Подчиняясь своему поставленнымъ ей задачамъ, скульптура Якопо въ Венеціи несомнѣнно стала болѣе поверхностной и декоративной, но еще и томъ 1550 г. она держалась вдали отъ преувеличенія микель-андже-

ловского стиля и довольно часто редуетъ свѣжей живучестью своихъ фигуръ и ихъ движеній. Къ лучшимъ работамъ его принадлежатъ бронзовыя статуи Аполлона (рис. ниже), Меркурія, Минервы и боины Мира въ нишахъ, затѣмъ мраморные рельефы мифологическаго содержания, напримѣръ, рельефъ съ Фрикономъ и Геллою, находившіеся на поколѣ мраморной галлерей (Лоджетты) подлѣ обруннившейся колокольни Санъ Марко. Великолѣпны также его рельефы и головки на обрамленіяхъ бронзовой двери ризницы собора св. Марка. Изъ его надгробныхъ памятниковъ самый красивый памятникъ дожа Венгеръ въ Санъ Сальваторе, а на немъ статуя „Уповапія“, ничтожная по своей оригинальности, но самая извѣстная въ кругахъ классическаго направленія. Болѣе позднія колоссальныя мраморныя статуи Марса и Нептуна Якопо, давшія имя „Лѣстницѣ гигантовъ“ во дворѣ дворца Дожей, производятъ впечатлѣніе пышныхъ пластическихъ фразъ.

Изъ многочисленныхъ учениковъ, собравшихся около Якопо Сансовино въ Венеціи, которымъ онъ давалъ работу въ своихъ болѣе крупныхъ предпріятіяхъ, напримѣръ въ скульптурной отдѣлкѣ Библиотекы дворца Дожей и Лоджетты, Данезе Каттанео изъ Каррары (1509—1573) является въ своихъ портретныхъ бюстахъ Бембо и Контарини собора св. Антонія въ Падуѣ, менѣе приторнымъ и разсчитаннымъ, чѣмъ въ своихъ идеальныхъ произведеніяхъ, каковы статуи на гробницѣ Лоредано въ Санти Джованни и Паоло въ Венеціи. Алессандро Витториа изъ Триента (1525—1608) производитъ болѣе свѣжее и правдивое впечатлѣніе своимъ собственнымъ бюстомъ въ Санъ Замкарія въ Венеціи, чѣмъ своими вытянутыми съ манерными движеніями церковными статуями, не исключая и прекрасной фигуры св. Себастьяна въ Санъ Сальваторе въ Венеціи. Наоборотъ, Венецію послѣдней четверти XV столѣтія украсили для своего времени чистыми по стилю, хотя и разсчитанными на эффектъ, многочисленными мраморными и бронзовыми статуями, талантливыи мастеръ, ученикъ Каттанео, Джироламо Кампанья изъ Вероны (ум. около 1550 г.). Какъ религіознаго мастера его почитываетъ бронзовая группа въ Санъ Джорджо Маджоре, представляющая Спасителя на зем-



Статуя Аполлона работы Якопо Сансовино въ Лоджеттѣ при базиликѣ св. Марка въ Венеціи. По фотографіи Альсара изъ Флоренціи.

номъ шарѣ, поддерживаемомъ колѣнопреклоненными ангелами. Какъ свѣтскаго мастера его характеризуютъ каменные фигуры Меркурія и Геракла въ залѣ дель Колледжіо дворца Дожей, а какъ о портретномъ мастерѣ дать отличное понятие надгробная фигура дремлющаго дожа Чиконья въ церкви іезуитовъ. Джироламо Кампанья закончилъ также (въ 1577 г.) послѣдній изъ большихъ мраморныхъ рельефовъ изъ жизни св. Антонія въ падуанской капеллѣ святаго, надъ которыми работали самые выдающіеся венеціанскіе мастера съ начала XVI столѣтія, сперва Антонио и Туллио Ломбардо (сер. т. II, стр. 810), затѣмъ Якопо Сансовино, рельефъ котораго, представляющій воскресеніе мертвыхъ, уступаетъ подобному же рельефу Кампаньи въ наглядности и естественности. Въ общемъ эти девять большихъ мраморныхъ рельефовъ въ Санто, въ Падуѣ, принадлежать къ важнѣйшимъ проявленіямъ повѣствовательной скульптуры XV и XVI столѣтій; только близость безмертныхъ бронзовыхъ рельефовъ Донателло на главномъ алтарѣ церкви (сер. т. II, стр. 737—738) заставляетъ ихъ казаться холодными и пустыми, несмотря на ихъ красоту.

Однимъ изъ самыхъ самостоятельныхъ верхне-итальянскихъ скульпторовъ XVI столѣтія былъ, затѣмъ, Антонио Бегарелли изъ Модены (между 1479—1565 г.г.), съ самостоятельнымъ пониманіемъ натуры перенесшій въ область пластической красоты XVI столѣтія, лицевой красоты, искусство пышныхъ но разнообразной раскраскѣ терракотовыхъ группъ Маццони (т. II, стр. 807), его учителя, по мнѣнію Зигфрида Вебера. Его спокойно сконпанованное „Оплакиваніе тѣла Христа“ (1544—1546) въ Санъ Пьетро, и отличный бюстъ Сионію (1555) въ Сант' Агостино въ Моденѣ (рис. на стр. 86) даютъ впечатлѣніе большей зрѣлости, чѣмъ начатый въ 1524 г. патетическій „Плачъ надъ гробомъ Христа“ въ Сант' Агостино (1531—1537) и богатое фигурами, но нѣсколько безпомощно сконпанованное Святіе со Креста (1541—1547) въ Санъ Франческо. Вліяніе Корреджіо, великаго живописца соседней Пармы, отражается на выразительности его головъ. Своими развѣвающимися одеждами Бегарелли, однако, предвѣщаетъ уже болѣе разметанное искусство будущаго. Послѣдователемъ Микель-Анджело въ этихъ мѣстахъ является Просперо Клементи изъ Реджіо (1500—1584), статуи моденскаго замка котораго уже даютъ поверхностныя формы; однако, его лучшее произведеніе, надгробный памятникъ епископа Рангони въ соборѣ Реджіо, въ величественной сидячей фигурѣ покойнаго обнаруживаетъ еще непосредственное наблюденіе и естественное чувство. Вскорѣ затѣмъ и скульптура верхней Итали была захвачена водоворотомъ новаго стиля, полного движенія.

С. Верхне-итальянская живопись XVI столѣтія.

Какъ въ горныхъ областяхъ господствуетъ пластическая форма, такъ въ равнинахъ господствуетъ воздушный тонъ и свѣтъ. Живопись верхне-итальянскихъ равнинъ также расцвѣла красочными и свѣтовыми прелестями. Леонардо, великій изобрѣтатель въ области свѣтотѣни, самъ тоscanецъ, образовалъ постоинную школу только въ верхней Итали, а Фра-Бартоломмео, отецъ новы-

шеннаго чувства красокъ, привелъ свой колоритъ къ единству во Флоренціи лишь послѣ посѣщенія Венеціи (ср. стр. 28). Именно, приведеніе къ единству общаго впечатлѣнія въ духѣ расцвѣта совершилось въ верхней Италіи главнымъ образомъ благодаря одухотворенному единству горячихъ красокъ, какъ у Джорджоне и Тициана, полной настроенія сияющей свѣтотѣни, какъ у Корреджіо, или путемъ живописи въ общемъ тонѣ, какъ у Тинторетто, придавшей искусству кисти новую выразительность тѣмъ, что она растворила свойственный каждой вещи тонъ (мѣстный тонъ) въ свѣтотѣни и тѣневныя соотношенія.

Живопись мѣстнаго происхожденія въ верхней Италіи распадается въ XVI вѣкѣ въ нашемъ мѣстѣ на три главныя области. Первая обнимаетъ собственную Ломбардію и Пьемонтъ. Ко второй принадлежитъ Венеція со своею лежащей около нея областью. Третья простирается отъ Пармы и Феррары до Болоньи. Затѣмъ, средне-итальянскими насажденіями являются Мантуя, принадлежащая Джуліо Романо, и Генуя — Перинъ дель Вага. Но къ концу столѣтія даже наиболѣе самостоятельныя верхне-итальянскія школы не могли вполне оградиться отъ вліяній тосканской и римской манеры; какъ противодѣйствіе возникъ, прежде всего въ Болоньѣ, этотъ новый средній стиль XVII столѣтія, которому долѣе всего оказывала сопротивленіе Венеція.

Въ Миланѣ, всей Ломбардіи и Пьемонтѣ туземныя школы отличались рѣзкостью и сухостью еще долгое время въ XVI столѣтіи, если не шли за Браманте и Леонардо. Упомянутый уже Бартоломмео Суарди (ср. 1468 г. почти до 1536 г.; ср. т. II, стр. 826), прозванный Брамантино, главный ученикъ Леонардо, какъ показали Сунда и Фриццини, началъ съ сѣрой рѣзкости Бутиччоне (ср. т. II, стр. 825), позже попалъ въ свѣтлый кругъ Леонардо, но все-таки, всегда оставался настоящимъ ломбардцемъ, оказалъ сильное вліяніе на дальнѣйшее развитіе живописи этихъ мѣстностей. Настоящимъ владѣтелемъ оставался все же Леонардо, образовавшій рядъ учениковъ уже въ своей первой миланской мастерской, которую онъ, какъ мы настаиваемъ вопреки Эррера, при случаѣ называлъ „Академіей“. Произведенія этихъ болѣе молодыхъ художниковъ смѣшивались съ его собственными, въ періодъ недостаточной критики. Отъ его ранняго любимаго ученика Андреа Салаи (Салаинно), котораго Вазари называетъ только его „буршомъ“ (creato), и отъ его главнаго поздняго любимца, Франческо Мельни, упоминаемаго Ломаччо лишь какъ миниатюриста, не сохранилось достовѣрныхъ картинъ. Вполнѣ подъ его вліяніе попалъ временно Амброджіо Преда или де'Предисъ, которому мы приписываемъ вмѣстѣ съ Зейдлицемъ и другими Мадонну Лигта въ Эрмитажѣ въ С.-Петербургѣ и Вознесеніе Господне Берлинскаго музея.

Настоящими учениками перваго миланскаго времени Леонардо являются Антоніо Вольтраффио (1467—1516) и Марко д'Оджонно (1470—1530). Только ихъ Вазари и называетъ учениками (discipoli) мастера. Больтраффио, основательно изученный Каротти, обнаруживаетъ въ своей ранней берлинской Мадоннѣ еще отголоски Боргоньоне (т. II, стр. 825), хотя и примыкаетъ къ Леонардо. Лишь вѣнскимъ образомъ примыкаютъ къ Леонардо его

старательно выписаннымъ, блистающимъ слияніемъ красокъ Мадонны въ Будапештской галлерей, въ Дворцовомъ музеѣ и въ собраніи Польди-Пеццолі въ Миланѣ. Его самостоятельное дальнѣйшее развитіе, въ которомъ при всемъ чувствѣ красоты дѣло не обходилось безъ промаховъ и жесткости въ языки, формъ и красокъ, говорить за себя, въ его Богоматери со святыми и ктиторами въ Луврѣ, въ женственной Мадоннѣ лондонской Национальной галлерей и въ его фресковой Мадоннѣ съ ктиторомъ въ Сант' Онофріо въ Римѣ. Главная сила его проявилась во вновь расцвѣтшемъ искусствѣ украшать комнаты статковыми картинами.

Подпись Марка д'Оджонно носить „Паденіе Люцифера“ въ Брерѣ, при



„Паденіе Христа“ Антонио Бонарроти въ Сант' Пьетро въ Моденѣ. По фотогр. бр. Аллиари во Флоренціи.

всей своей слѣбъ сухо написанное, и полный выраженія алтарь въ собраніи Креспи въ Миланѣ; Вазари упоминаетъ его фрески изъ Сантѣ Маріа дела Пацча, хранящіяся въ Брерѣ. Характерны его, лишенные гибкости, костлявыя руки, зигзаги въ складкахъ одеждъ, густыя тѣни и рѣзкіе свѣта. Сливающая краски моделировка и нѣжное „сфумато“ Леонардо у него также отсутствуютъ.

Настоящимъ своимъ ученикомъ позднѣе времени Леонардо самъ называетъ Джампетрино, собственно Джованни Пьетро Риццо. Ему приписываютъ прежде всего рядъ сухихъ по рисунку и темныхъ по краскамъ, но овѣянныхъ прелестью покорной улыбки женскихъ поясныхъ фигуръ, напримеръ Магдалины въ Брерѣ и въ Замковомъ музеѣ, затѣмъ Флоры въ палаццо Борromeо въ Миланѣ. Морелли присоединяетъ къ нимъ еще „Коломбину“ Армитажа въ Петербургѣ, а Паули Магдалину доктора Люрмана въ Бременѣ.

Истиннымъ ученикомъ Леонардо Ломатто называетъ также и Чезаре да Сесто (около 1480—1520 гг.), несомнѣнно много разъ мѣнявшаго Миланъ на Римъ, гдѣ на него оказывалъ вліяніе Рафаэль. Полнымъ настроенія, роскошнымъ по краскамъ главнымъ произведеніемъ его леонардовскаго направленія является Крещеніе въ собраніи герцога Скотти, а лучшимъ произведеніемъ рафаэлевской заперы считается его алтарь изъ шести частей герцога Медьци въ Миланѣ.

Однако, три самыхъ значительныхъ мастера времени расцвѣта, вырос-

нихъ въ самостоятельны величины при свѣтъ Брамантино и Леонардо, были Андреа Солари (Соларио), Бернардино Луини и Гауденцио Феррари, уроженцы старой Ломбардіи.

Андреа Солари (отъ 1440 г. и позже 1515 г.) младшій братъ скульптора Кристофоро Солари (ср. т. II, стр. 794 и 803), послѣ Леонардо сталъ самымъ важнымъ мастеромъ новой старательной, снѣжной манеры письма. Хотя онъ и работалъ, начиная съ 1490 г., нѣсколько лѣтъ въ Венеціи, а съ 1507 г. во Франціи, но все же постоянно возвращался въ Миланъ. Венецианскимъ кажется его строгій по краскамъ портретъ сенатора лондонской Национальной галлерей. Въ написанномъ въ 1499 г. для Санъ Пьетро въ Мурано алтарикѣ Бреры чувствуется Леонардо. Въ полной зависимости отъ Леонардо, съ блескомъ, плотностью и сфумато его живописи выполнены великолѣпный мужской портретъ Андреа съ пейзажнымъ фономъ Лондонской галлерей (1505), его собственный портретъ, Голова Іоанна Крестителя (1507) и Мадонна съ зеленой подушкой въ Луврѣ. Но наиболѣе непосредственное впечатлѣніе произвѣдъ его „Отдыхъ на пути въ Египеть“ (1515) и его потрясающая, источающая капли крови и слезъ полая фигура страждущаго Христа въ галлерей Польди въ Миланѣ.



Христосъ среди учителей. Картина Бернардино Луини въ Венецианской галлерей Лондона. По фотост. Габриелли и Миллери.

Очень обширную и самую счастливую дѣятельность въ области великаго церковнаго искусства развили Бернардино Луини (приблизительно 1475—1531 или 1532 г.г.) изъ Луини и Гауденцио (Винчи) Феррари (1481—1546) изъ Вальдудди. Перваго изучали Бруни, Фриццони, Бельтрами и другіе, а втораго Коломбо, Эдита Гальсен, Паули, Фриццони, Марацца и Малагуцци. Въ своихъ раннихъ фрескахъ Луини явно примыкаетъ къ полуэвизанному стилю Боргоньоне (ср. г. II, стр. 825). Таковы: Поклоненіе водховъ въ Санъ Пьетро около Луини, снѣтая со стѣнъ виллы Пелукка близъ Монцы религиозныя и мифологическія фрески, изъ которыхъ достойны упоминанія: Кузница Вулкана въ Луврѣ и знаменитое положеніе во гробъ св. Екатерины парящими ангелами, въ Брерѣ. Таковы и его раннія станковыя картины, напримѣръ Положеніе во гробъ Христа въ Санта Марія делла Пассіоне въ Миланѣ, неправильно заподозрѣнные Вилъямсономъ. Что онъ въ среднемъ возрастѣ

(1510—1520), рядомъ съ Брамантино, стремился тѣснѣе примкнуть къ зрѣлому искусству Леонардо, показываятъ его фрески изъ Санта Марія дельа Ноче въ Брерѣ, а также многочисленныя станковыя картины, какъ-то: „Христосъ среди учителей“ (см. рис. на стр. 87) лондонской Національной галлерей, „Тщеславіе и Скъромность“ барона Эдмонда Ротшильда въ Парижѣ, „Ангель съ Товиемъ“ въ Амброзіанѣ и прекрасная „Мадонна въ бесѣдкѣ изъ розъ“ въ Брерѣ. Эти картины со спокойной, гармоничной красотой



Часть росписи купола церкви папачинокъ въ Саронио Гауденціо Феррари. По фотогр. Д. Андерсона въ Римѣ. Къ стр. 89.

линій и красокъ передаютъ, впрочемъ, языкъ формъ и манеру письма Леонардо только въ общемъ и слабо. Въ послѣдніе годы своей жизни, не забывая никогда Леонардо, Луини развивалъ свой собственный стиль, но сроднившійся съ его личными переживаніями, но отличавшійся свободой и чистой формъ, свѣтлой гармоніей красокъ и пріятнымъ выраженіемъ; такимъ онъ является намъ въ своихъ прославленныхъ фрескахъ церкви паломниковъ въ Саронио и въ Санта Марія дельа Анджели въ Лугано, а также во фресковой Мадоннѣ 1521 г. въ Брерѣ, въ мощной фресковой картинѣ „Христосъ въ терновомъ вѣницѣ“ 1522 г. въ Амброзіанѣ, и особенно ярко въ своихъ трехъ алтарныхъ картинахъ 1526 г. въ соборѣ города Комо.

Сильнѣе, ярче, съ большей любовью къ правдѣ явился цемонтецъ Гауденціо Феррари, получившій свое первоначальное обученіе въ Верчелли у

Макрино д'Альба (ср. т. II, стр. 825), съ которымъ насъ ближе познакомилъ Флересъ. Въ Миланѣ, попавши благодаря Брамантино и Луини въ леонардовское теченіе, онъ, по старому воззрѣнію, вновь принятому Паули противъ Морелли, изучаетъ также произведенія Перуджино. Въ концѣ концовъ онъ развился въ мастера, умѣющаго разказывать съ полной силой и преклоненіемъ предъ чистой красотой, въ произведеніяхъ котораго угловатое и совершенное, рѣзкое и иѣж-

ное, свѣтотѣнь и радостная игра красокъ встрѣчаются рядомъ, иногда почти въ неоглаженномъ видѣ. Начиная съ 1507 г. онъ писалъ на Святой горѣ близъ Варралло. Какое умбрійски невинное и благостное впечатлѣніе производятъ здѣсь картины изъ дѣтства Спасителя въ Санта Марія делье Граціе! Какъ свѣжа и естественна его серія Страстей Пресподнихъ 1513 г. съ Распятіемъ посрединѣ! Сколько мощи въ его Кальваріи 1523 г., походящей на панораму изъ терракотовыхъ фигуръ, дополненную фреской! Но въ самымъ величественнымъ созданіямъ Гауденціо принадлежатъ



Мадонна Джорджоне въ соборѣ Кастельфранко. По фотограф. Андерсона въ Римѣ. Къ стр. 92

фрески изъ жизни Маріи и Магдалины въ Санъ Кристофоро (1532—1538) въ Верчелли, а самое великолѣпное Славословіе ангеловъ въ куполѣ Санта-Марія деи Мираколи въ Саронно (рис. на стр. 88), дышащее силой и жизнью и исполненное безконечнаго ликованія. Оно является первой цѣльной купольной росписью этой школы. Кромѣ того, его послѣднія фрески, Вичеваніе и Распятіе 1542 г. въ Санта Марія делье Граціе въ Миланѣ, свидѣтельствуютъ, что онъ непрерывно стремился къ великому и святому. Его станковыя картины — почти исключительно запрестольные образа. Прелестная, поклоняющаяся своему младенцу Мадонна 1511 г. въ главной церкви Арона навѣяна картиною Перуджино Лондонской галлерей, тогда находившеюся въ Чертозѣ въ Павіи. Большой

алтарь 1515 г. въ Санъ Гауденціо въ Новарѣ, лишь наполовину проникнуть умбрийской нѣжностью. Высшую силу его показываетъ наосеннии свѣтомъ алтарь въ Санъ Кристофоро въ Верчелли. Пинакотека въ Туринѣ и Брера въ Миланѣ также богаты произведеніями его сильной и нѣжной руки.

Для хода развитія Лунни и Гауденціо примѣлительно то, что они, рабѣ, чѣмъ обѣщали ихъ духъ Леонардо, раздѣлывали околичности своихъ картинъ настоящимъ золотомъ или же рельефной стукковой накладкой. Ихъ преемники, однако, какъ сынъ Лунни Авреліо (ум. въ 1593 г.) и ученикъ Гауденціо



Ли мурена. Картина Джорджо Вазари въ преддверіи Власовъ музея. Фотогр. института Ф. Бразина и Л. въ Мюнхенѣ. К. стр. 92

Бернардино Ланнини (ум. около 1578 г.), уронили ломодренскую школу до маньеризма, игравшаго веѣми пріемами живописи времени упадка.

Въ Генуѣ, гдѣ Пьерфранческо Сакки изъ Павіа перенесъ щеголеватый реализмъ XV столѣтія (Алтарь трехъ святыхъ 1428 г. въ Сапта Марія ди Кастелло) въ чинкоченто, возникъ теперь въ лицѣ Луки Камбіазо (1527—1585, по Сопрани) своеобразный, сильный мастеръ, говорящій естественнымъ языкомъ формъ, наблюдающій широкія проявленія свѣта и тѣни. Уже большое Положеніе во гробъ въ Сапта Марія ди Кариньяно и собственный портретъ въ палацио Спинола въ Генуѣ, представляющій его пишущимъ портретъ отца, ставятъ его въ рядъ значительныхъ мастеровъ.

На переходѣ къ ломбардскому искусству XVII столѣтія, показавшему стремленіе къ нѣжамъ еще болѣе величественнымъ, и все же лишенному влукновенія, въ Миланѣ стоятъ Прокаччини, родоначальники которыхъ болонскій Арколе Прокаччини Старшій (1520—1591), принадлежали еще вполнѣ XVI столѣтію.

Въ Венеціи живопись высокаго ренессанса раскрывала богатѣйшую красоту своихъ формъ и роскошь своихъ сочныхъ красокъ. Если ея формы, предпочитая не мускулы, а свѣтущее тѣло, иногда лишены анатомической правильности флорентинскаго искусства, то все же онѣ всегда въ прекрасныхъ линияхъ возникаютъ изъ омывающихъ ихъ воднь красокъ. Венеціанская живопись

обычно меньше заботилась объ изображении дѣйстви, выражающихся въ движеніяхъ, чѣмъ о передачѣ прекраснаго, увѣреннаго въ себя, человѣческаго существа. Ея релігиозныя картины - небесное блаженство въ видѣ чистѣйшаго земнаго счастья. Ея свѣтскія картины, окрыляемая поэзіей, открываютъ намъ новые міры чувственной и волшебной-сверхчувственной жизни. Однако ея полныя жизни портреты, увѣковѣчивающіе ея денежную и умственную аристократію, дополняются идеальными портретами, или полупортретами, какъ ихъ называлъ Шефферъ, которые стремятся только къ возвеличенію человѣческой красоты въ горячихъ краскахъ.

Истинными пионерами были поздніе ученики Джованни Беллини (ср. т. II, стр. 834). Впереди всехъ шелъ Джорджоне изъ Кастельфранко (1478—

1510), умершій молодымъ, огненный мастеръ, въ рукахъ котораго живопись сознала наиболѣе свойственныя ей задачи. Именно онъ облакалъ свои картины тѣмъ нѣжнымъ, мечтательнымъ, лирически-волшебнымъ настроеніемъ, которое въ буквальный смыслъ разлито въ воздухъ Венеціи. Именно онъ заботился прежде всего о ея колоритномъ красочномъ впечатлѣніи картины. Именно онъ соединялъ свои прекрасныя пейзажи съ изображеніями прошествіями въ поразривѣ пейзаже; и ему удавалось также наиболѣе чувственную красоту одушевлять



Венера Джорджоне (часть картины) Дрезденской королевской галереи. По рисунку Ф. Гаффмана въ Мюнхенѣ.

вѣліемъ самаго чистаго цѣломудрія. Новыя работы о Джорджоне Кюити, Монсерэ де Вилларя, Бѣна, въ особенности Кука и Ладвига Юсти, существеннымъ образомъ расширили наши свѣдѣнія о его жизни и произведеніяхъ. Если Кроу и Кавальказелле признавали за собственноручныя произведенія мастера только 11 картинъ, Морелли только 19, Беренсонъ только 17, а Шмидтъ послѣ 1908 г. только 7, то Кукъ (въ 1900 г.) называлъ ихъ 67, изъ которыхъ 45 онъ признавалъ безусловно собственноручными. Юсти, однако, ставитъ въ болѣе или менѣе близкое отношеніе къ Джорджоне 90 картинъ, но лишь 32 изъ нихъ считаетъ безусловно подлинными. Если исключить находящіяся подъ легкимъ вопросительнымъ знакомъ, то останется не болѣе 25. Юсти въ особенности наглядно очертилъ развитіе Джорджоне изъ незрѣлаго, но лирически-мягкаго ученика Беллини, мастера XV столѣтія, въ художника полныхъ формъ XVI столѣтія, живописца свѣтотѣни и свободнаго движенія, которое онъ приписалъ непосредственнымъ флорентинскимъ влияніямъ.

Проклятые фрески Джорджоне на наружной стѣнѣ торговаго имен-

каго дома въ Венеціи уже въ XVI вѣкѣ стали жертвою влажнаго морского воздуха. Сохранились только его станковыя картины. Въ техническомъ отношеніи Джорджоне поднялся выше белиниевскихъ приемовъ твердаго сплава краски и достигъ большей свободы и широты, — это показываетъ его ранній, тонко написанный портретъ юноши въ Берлинской галлерей, по сравненію съ которымъ болѣе поздній юношескій портретъ въ Будапештѣ написанъ шире, плавнѣе и болѣе выразителенъ по жестамъ рукъ, а также его раннее „Поклоненіе волхвовъ“ Лондонской галлерей при сравненіи съ широко написаннымъ горячими красками „Сельскимъ праздникомъ“ Лувра. Собственно говоря четырехъ достовѣрныхъ картинъ Джорджоне достаточно, чтобы показать намъ его во всей величинѣ и во всей разносторонности. Сидящая на высокомъ тронѣ передъ



Три сестры. Картина Пальма Веккьо въ королевскомъ Дрезденскомъ собраніи. По фотографіи издательства Брукмана и Ко въ Мюнхенѣ. См. стр. 94

прекраснымъ пейзажемъ Мадонна со святымъ рыцаремъ Либерале и св. Францискомъ въ соборѣ Кастельфранко (см. рис. на стр. 89) представляютъ запрестольный образъ съ изумительной простой задумчивостью религіознаго чувства. Двѣ сказочно прекрасныя картины въ палаццо Джованелли въ Венеціи и въ Придворномъ музеѣ въ Вѣнѣ, съ содержаніемъ, какъ показалъ Викгофъ, изъ

римскихъ героическихъ поэмъ, производятъ впечатлѣніе прекрасныхъ, какъ свидѣнія, пейзажей, въ которыхъ человѣческія фигуры сопоставлены съ такою полнотою настроенія, что почти не нужно искать объясненія ихъ дѣйствій. Относительно вѣнской картины (см. рис. на стр. 90) извѣстно, что Себастьяно дель Пьомбо закончилъ ее послѣ преждевременной смерти Джорджоне. Наконецъ, его Спящая Венера въ Дрезденѣ, ставшая образцомъ всехъ подобныхъ болѣе позднихъ изображеній, лежитъ среди роскошнаго пейзажа, оконченнаго Тицианомъ, и представляетъ совершенно неотдѣтую женщину съ полнымъ жизни нѣжнымъ тѣломъ и идеальными чертами лица, дышащими цѣломудреннымъ чувствомъ.

Къ несомнѣннымъ произведеніямъ Джорджоне болѣе ранняго времени мы причисляемъ не только прекрасную Юдию въ Петербургѣ, стоящую, опираясь на мечъ, въ строгой позѣ, но и всю Аллендальскую группу картинъ, названную такъ Юсти по картинѣ „Поклоненія волхвовъ“ лорда Аллендала, замѣчательной по глубокому настроенію. Къ этой группѣ принадлежатъ: самое „Поклоненіе волхвовъ“ и такъ называемая „Тронная сцена“ лондонской Национальной галлерей, двѣ картины изъ исторіи Моисея и Соломона въ Уффицияхъ

и Святое Семейство въ собраніи Бенсона въ Лондонѣ. Тихая Мадонна со святыми Антоніемъ и Рохомъ въ Мадридѣ также еще близко стоитъ къ раннимъ картинамъ мастера. Только младенецъ Христосъ и св. Рохъ болѣе изменены въ движеніяхъ. Изъ позднихъ картинъ мастера дрезденская Венера и олимпійски-идиллическій „Сельскій концертъ“ въ Луврѣ уже были упомянуты. На почвѣ этого концерта стоятъ „Прелюбодѣнная жена“ Корпоративной галлерей въ Глазго и Мадонна со святыми (полуфигуры) въ Луврѣ. Больше всего движенія въ Судѣ Соломона въ Кингстонъ-Лэсси. Обѣ указанныя послѣднія картины, несмотря на нѣкоторыя сомнѣнія, можно зачислить за Джорджоне. Изъ тѣхъ же картинъ, которыя приписываются то Джорджоне, то Тициану въ юности, какъ-то, прекрасную съ поясными фигурами картину въ палаццо Питти, духовныхъ лицъ, занимающихся музыкой, мы могли бы оставить мастеру Капельфранко. Всѣ вещи Джорджоне проникаютъ въ нашу душу, точно музыка.

Такъ какъ годъ рожденія Тициана мыphotoдвигаемъ вмѣстѣ съ Кукломъ назадъ, то вслѣдъ за Джорджоне слѣдуетъ ученикъ Беллини Пальма Веккио изъ Бергамо (около 1480—1528), настоящее имя котораго по изслѣдованіямъ Людвигъ было Джакомо Нигретти. Переходъ къ полнотѣ формъ и красочной пышности новаго столѣтія Пальма сдѣлалъ болѣе расквашеннымъ и лишеннымъ темперамента, чѣмъ у Джорджоне. Его типы, въ особенности его роскошные, облеченныя въ пышныя одежды женщины легко узнаются по широкимъ щекамъ, низкимъ лбамъ, обрамленнымъ сердечкомъ волнистыхъ бѣлокурыхъ крашенныхъ волосъ, по ихъ узкимъ, почти безъ выраженія глазамъ и пухлымъ приятнымъ губамъ. Его творческая сила незначительна. Его большіе алтарные образа производятъ впечатлѣніе только скопченныхъ группъ, роскошныхъ фигуръ, изъ нихъ образъ церкви Санта Марія Формоза въ Венеци отмѣчаетъ одну изъ великолѣпнѣйшихъ женскихъ фигуръ ренессанса въ св. Варварѣ. Оригинальныя „Святые собесѣдованія“ Пальмы, собственно говоря, продолговатыя картины съ пышнымъ пейзажемъ, съ отдыхающими святыми семействами и разнообразно расположенными фигурами святыхъ, встрѣчаются въ Дрезденской и Вѣнской галлерейхъ. Изображенія нагого тѣла у него рѣже. Однако, большая превосходная ранняя картина „Адамъ и Ева“ въ Брауншвейг-



„Мадонна съ двумя детьми“ Тициана въ худож.-истор. музей въ Вѣнѣ. По фотогр. издат. Ф. Гауштенгера въ Мюнхенѣ.

скомъ музеѣ и лежащая „Венера Дрезденской галлерей“, похожая на „полу-портретъ“, принадлежатъ къ самымъ восхижительнымъ его произведенїямъ. Полупортреты, или настоящіе погрудные, или поясные портреты — самыя любимыя произведенія Паальмы. За нимъ мы оставляемъ какъ раньше, такъ и теперь, овянннй по зїей портретъ поэта Лондонской галлерей (по Куку — Джорджоне) и упомянутый Вазари автопортретъ Мюнхенской Пинакотеки (по Морелли — Каррари). Но во главѣ женскихъ полупортретовъ стоятъ „Три сестры“ (см. рис. на стр. 92) Дрезденской галлерей, и подобныя же болѣе или менѣе скромно одѣтыя одиночныя поясныя фигуры, напримѣръ въ Брерѣ, въ Миланѣ, въ Вьеннѣ и Берлинской галлерейхъ. Черезъ все портреты Паальмы можно прослѣдить переходъ отъ пышной роскоши формъ и красокъ его средняго периода къ переливчатому, сїяющему тону его поздняго времени.



Три сестры и темная женщина или „Портретъ къ табакѣ“ въ галлерей Борделе въ Римѣ. По фотогр. Г. Броджи во Флоренци. Къ стр. 96

Самой мощной художественной личностью между учениками Беллини былъ Тициано Вечелли изъ Кадоре, родившійся, повидимому, не въ 1477 г., а позже, по Куку лишь въ 1489 г., и умершій въ 1576 г. въ Венеци. Общїе обзоры его дѣятельности дали Кроу и Кавальказелле, Филиппъ, Гронау и Фишель. Если онъ дожилъ не до 99 лѣтъ, а только до 87, то его творчество становится понятнѣе въ своемъ развитїи.

Тицианъ принадлежитъ къ величайшимъ изъ великихъ. Онъ сливалъ въ неразрывномъ единствѣ реальное и идеальное, формы и жгучи краски. Онъ одинаково былъ доступенъ лирикѣ и драмѣ, сказочной грезѣ и мощнымъ дѣйствїямъ. Настроенныя по-земному и свѣтски, онъ выразилъ свое наивысшее начало, быть можетъ, въ области портрета и въ соединенїи роскошныхъ пейзажей съ чистой человѣческой красотой. Тѣмъ не менѣе, и свои религіозные образы, составляющїе, какъ бы то ни было, половину его произведенїи, онъ оживилъ чистой, горячей человѣчностью и возвышенной, вѣрной божественностью. Онъ постигъ все чины живописи, какъ ни одинъ живописецъ до него, и живописцы всехъ послѣдующихъ временъ проходили школу у него. Даже



„Мадонна Пезаро“ Тиццианъ въ Брагской церкви въ Венеции. По фотограф. Д. Андерсона въ Римѣ.

его художественное развитіе стало образцовымъ. Его позднѣйшія произведенія отличаются отъ болѣе раннихъ усиленіемъ въ нихъ мотивовъ тѣлесныхъ движеній и огромной свободой письма. Отъ совершенства свѣтлагого, слитнаго колорита они постепенно перешли къ той свободѣ и широтѣ исполненія и къ той сложной по тонамъ, но единой по колориту свѣтотѣни, которыя прокладывали путь новой манерѣ живописно видѣть и писать.

Наиболѣе раннія сохранившіяся произведенія Тиціана похожи на произведенія Джорджоне, привлечшаго его въ 1508 г. въ качествѣ сотрудника для украшенія нѣмецкаго торговаго дома въ Венеціи. Опираясь на старинныя свидѣтельства, мы считаемъ доказаннымъ, что такія великолѣпно исполненныя въ духѣ Джорджоне произведенія, какъ прелестная „Цыганская Мадонна“ Вьенской галлерей, строгій женскій портретъ галлерей Креспи въ Миланѣ и полный достоинства мужской поясной портретъ въ Коблэмъ-Голлѣ, представляютъ юношескія произведенія Тиціана.

Большаго оживленія драмы Тиціанъ достигъ, когда въ 1511 г. въ Падуѣ получилъ задачу написать фрескою нѣкоторыя чудеса св. Антонія въ школѣ этого святого. Что Тиціанъ подвигъ въ Венеціи послѣ 1512 г. подъ вліяніе Пальмы, котораго, конечно, онъ быстро переросъ, показываютъ нѣкоторыя картины „Святого собесѣдованія“ продольнаго размѣра, употребительнаго у Пальмы, хранящіяся въ Мадридской, Дрезденской и Лондонской галлерейхъ, а также примыкающая къ нимъ „Мадонна съ вишнями“ Вьенской галлерей. Затѣмъ слѣдуютъ двѣ самыя призрачно-прекрасныя свѣтскія картины: „Три возраста жизни“ Бриджватерской галлерей въ Лондонѣ и всемірно извѣстная подъ названіемъ „Небесная и земная любовь“ (см. рис. на стр. 94) картина галлерей Боргезе въ Римѣ, сюжетъ которой вмѣстѣ съ Викгоффомъ можно объяснять, какъ „Увѣщаніе Меди Венерой полюбить Язона“, хотя это и не вполне соответствуетъ настроенію. Нагая и одѣтая женщины сидятъ на краю колодца. Между ними амуръ, играя правою рукою въ водѣ, перегибается черезъ край. Съ мастерской широтой написано цвѣтущее тѣло нагой женщины, пышные одежды одѣтой, горящій, дающій картинѣ настроеніе пейзажъ позади нихъ. Съ недавняго времени вмѣстѣ съ Авенаріусомъ эту картину обыкновенно называютъ „Призывъ къ любви“.

Воистиннѣ самымъ собой Тиціанъ является въ „Динарій Кесаря“ Дрезденской галлерей (табл. 10). Только полуфигуры Спасителя и фарисея съ говорящими чертами лица и руками, на черномъ фонѣ! Тиціановскій типъ Спасителя, окруженный огоньками нимба, въ своемъ идеальнѣйшемъ выраженіи. При томъ сколько правды, естественности, сколько непосредственной жизни въ этихъ головахъ!

Къ самымъ раннимъ созданіямъ Тиціана принадлежитъ роскошная во краскамъ споконная картина Антверпенской галлерей, представляющая дожа Якопо Пезаро съ паномъ Александромъ VI, преклоняющими колѣни передъ ступенями трона ап. Петра. Пятьюдесятью годами позже (въ 1555 г.) возникла картина въ Дворцѣ Дожей, выдержанная въ болѣе холодномъ тонѣ, проникнутая болѣе приятнымъ свѣтомъ и намѣренно болѣе аллегоричная, представляющая



Исторія искусства. III.

Т-во „Просвѣщеніе“ изд. 1911 г.

„Динарій“ Тиціана.

Исторія искусства. III. Табл. 10.

дожа Гримани склоняющим колени передъ фигурами Веры. Изменение стиля Тициана лежитъ всецѣло между этими двумя внутренне родственными картинами.

Алтарные образы Тициана характеризуютъ это изменение на разныхъ его ступеняхъ. Таковы, сидящій на тронѣ св. Маркъ (1504) въ Санга Марія делла Салюте и величественное, проникнутое бурнымъ движениемъ, изумительно

сочное по краскамъ „Успение Богородицы“ (1518) въ Академіи, затѣмъ скопанованная уже въ свободномъ равновѣсіи, богатая портретами „Мадонна семейства Пезаро“ (1526) во Фрари въ Венеціи (см. рис. на стр. 96), болѣе выдержанное въ тонѣ Успение Богоматери (1540) въ соборѣ въ Веронѣ, окутанный уже атмосферной дымкой рисчатый Христосъ (1561) въ Пинакотекѣ въ Анконѣ, рассчитанная всецѣло на эффекты искусственнаго свѣта картина + Мученія св. Лаврентія (1565) въ церкви іезуитовъ въ Венеціи и, наконецъ, почти импрессионистское „Вѣнчаніе Христа терновымъ вѣнцомъ“ (1570) въ Мюнхенской Пинакотекѣ (см. рис. рядомъ). То же самое развитіе обнаруживаютъ и пышныя, изобилующія нагимъ тѣломъ миеологическія картины Тициана, начиная



„Вѣнчаніе Христа терновымъ вѣнцомъ“ Тициана въ Мюнхенской Пинакотекѣ. По фотогр. Ф. Гауфштегеля въ Мюнхенѣ

съ Вакханалии Мадридскаго музея (1520), замѣчательной своимъ сильнымъ движениемъ, Вакха Лондонской галлерей (1523) и, кончая болѣе выдержанными въ тонѣ Данасей въ Неаполѣ (1545), Матрицѣ и Петербургѣ, Дявои (1559) Бриджватерской галлерей въ Лондонѣ и роскошнымъ пейзажемъ Дувра (около 1650 г.), на которомъ Юпитеръ въ видѣ сатира приближается къ Антионѣ.

Большинство покоящихся Венеръ Тициана, образцомъ для которыхъ послужила Дрезденская Венера Джорджоне, являются, очевидно, портретами или

подупортретами. Нагая „Венера“ въ трибунѣ Уффици, одна изъ прекраснѣйшихъ картинъ въ мірѣ, изображаетъ герцогиню Элеонору Урбинскую со служанками на заднемъ планѣ, занятыми около сундука съ платьями. У ногъ „Венеры“ играетъ на органѣ молодой человекъ, поглядывающій на нее. У ногъ второй „Венеры“ въ Уффицияхъ лежитъ модная собачка. Къ нимъ примыкаютъ и стоящія полунагія по поясъ женскія фигуры Тиціана, какъ-то: въ стилѣ Пальмы написанная „Флора“ въ Уффицияхъ, „Туалетъ“ Лувра и „Тисславен“ Мюнхенской Пинакотеки, равно какъ и „Венера въ мѣхахъ“, передъ которой амуръ держитъ зеркало (около 1565 г.), въ Петербургскомъ Эрмитажѣ. Настоящей Венерой является „Анадиомена Апеллеса“ въ Бриджватерской галлерей, въ Лондонѣ.

Изъ портретовъ Тиціана женскіе, кромѣ восхитительнаго дѣтскаго портрета Клариссы Строцци и портретовъ его собственной дочери Лавинии въ Берлинской и Дрезденской галлерейхъ (см. рис. на стр. 99), по жизненности и по одухотворенности не могутъ идти въ сравненіе съ мужскими, соединяющими въ высшей степени острую перемену характера съ благородной осанкой и чрезвычайно живописнымъ исполненіемъ. Какъ подъ его руками мужской погрудный портретъ вырастаетъ въ портретъ во весь ростъ, показывающій ихъ непрерывный рядъ: упомянутый уже погрудный портретъ въ Кобленцъ Голлѣ (около 1508 г.), затѣмъ чрезвычайно живой поясной портретъ юноши съ львиою рукой въ перчаткѣ (около 1518 г.) въ Луврѣ, портретъ по колену Федерико Гонзага (около 1523 г.) въ Мадридскомъ музее и тамъ же портретъ во весь ростъ императора Карла V (1548) съ большой собакой. Къ наиболее зрѣлымъ портретамъ Тиціана принадлежатъ затѣмъ портреты до коленъ „англичанина“ въ палатцѣ Пигги, Жаккото Страда въ Виллской галлерей и портретъ во весь ростъ императора Карла V (1548), который сидитъ на террасѣ съ обширнымъ видомъ, въ Мюнхенской Пинакотеки (см. рис. на стр. 103); иные портреты непосредственно становились историческими картинами: такова не-полненная движенія, глубокая по замыслу группа папы Павла III съ его послѣдними въ Неаполѣ, а въ Мадридѣ мощное изображеніе генерала дель Васто, говорящаго къ войскамъ, и поразительный конный портретъ 1548 года, представляющій Карла V послѣ побѣдоноснаго сраженія при Мюльбергѣ скачущимъ въ полномъ вооруженіи на пути домой, въ Аугсбургѣ. Тиціанъ въ этомъ портретѣ становится творцомъ современнаго коннаго портрета. Онъ указалъ новые пути всей портретной живописи. Веласкецъ, Рубенсъ и ванъ-Дикъ должны были идти по его слѣдамъ.

Способность Тиціана рассказывать съ драматической силой наиболее мощно проявилась въ его захватывающемъ „Положеніи во гробѣ“ Лувра, въ сторѣвшемъ, къ сожалѣнію, Убіеніи Петра мученика (1528) въ Санти Джованни е Паоло въ Венеціи и въ уничтоженныхъ огнемъ въ 1577 г. вмѣстѣ съ другими художественными произведеніями фрескахъ „Битвы при Кадорѣ“ (1537) во Дворцѣ Дожей. Участіе Тиціана въ украшеніи внутреннихъ помѣщеній въ роскошномъ стилѣ предстаетъ передъ нами въ его „Введеніи во храмъ“ изъ „Скуола делла Карита“, теперь въ Венеціанской академіи. Навысшимъ очарованіемъ пей-

зака дышать „Noli me tangere“ Лондонской галлерей (1512) и св. Иеронимъ Лувра (1538). Можно сказать, даже, что его пейзажъ со стадомъ овецъ въ Букингамскомъ дворцѣ (около 1534 г.) открываетъ новые пути, какъ несомнѣнный пейзажъ съ настроеніемъ. Тицианъ владѣлъ одинаково всеми родами и всеми средствами представленія, и во всей его живописи краска, какъ таковая, оставалась наиболѣе собственнымъ ему средствомъ выраженія.

Болѣе слабыми учениками Беллини, перешедшими къ Пальма, были Рокко Маркони и Джованни Бузи Каргани изъ Бергамо (около 1480—1541 гг.; статья Людвигъ). Достоверныя картины второго не позволяютъ вмѣстѣ съ Морелли приписывать ему нѣкоторые наиболѣе талантливые венеціанскіе портреты этого времени. Болѣе важнымъ ученикомъ Беллини, перешедшимъ къ Джорджоне, былъ упомянутый уже Себастьяно Лучіани (1485—1547; о немъ писали Бенкардъ и Акварди), котораго мы уже знаемъ среди друзей Микель-Анджело въ Римѣ подъ именемъ Себастьяно дель Пьомбо (ср. стр. 69). Здѣсь мы можемъ имѣть дѣло только съ его венеціанскимъ юношескимъ временемъ (до 1511 г.). Въ оспорѣ „Плеча надъ гробомъ Христа“ съ его подписью, у Лодж Лейардъ въ Венеціи, лежитъ картина Чима да Конельяно, товарища его по школѣ у Беллини (ср. т. II, стр. 335), но изъ этого вовсе не вытекаетъ необходимости приписывать ему другія картины изъ мастерской Беллини, похожія на его. Болѣе правильно судить о его венеціанскомъ раннемъ времени можно прежде всего по его знаменитому „Святому собесѣдованію“ въ Санъ-Джованни Кривостомо въ Венеци (около 1509 г.), хотя и примыкающему къ Джорджоне, но дышащему свободной, совершенной и нѣжной красотой золотого вѣка. Три жены палъво принадлежатъ къ прекраснѣйшимъ женскимъ образамъ, извѣстнымъ исторіи искусства. Въ томъ же стилѣ написаны святыя въ Санъ Бартоломмео ди Ріальто, и ту же руку обнаруживаютъ Саломея въ собраніи Сольтингъ въ Лондонѣ и Магдалина собранія Кука въ Ричмондѣ.

Изъ школы Альвизе Виваряни (ср. т. II, стр. 331), представлявшей контрастъ школѣ Беллини, вышель однако, какъ показалъ Беренсонъ, такой крупный мастеръ, какъ венеціанецъ Лоренцо Лотто (съ 1480 до 1556 или 1557 г.), подобно многимъ своимъ соотечественникамъ искавшій счастья внѣ своего родного города лагуны. Вельдъ за книтою Беренсона о Лотто и Вискаро призналъ съ полнымъ правомъ во фрескахъ и другихъ картинахъ, неправильно



Тицианъ. Портретъ его дочери Ливии въ Королѣвской галлерей. По фотографіи г-на Ф. Врумана и К^о въ Мюнхенѣ.

приписанныхъ Морелли Барбарі (ср. т. II, стр. 837), юпошскія произведенія Лотто. Достоверныя юпошскія произведенія его, напримѣръ, алтари въ Санта-Кристина въ Тревизо и въ ратушѣ въ Рекавати, отличаются отъ произведеній учениковъ Беллини болѣе холодной свѣтотѣнью и болѣе наивнымъ проявленіемъ жизни. Между 1508 и 1512 гг. Лотто былъ въ Римѣ. Поудивительно, что онъ воспринялъ и отзвуки римскаго языка формъ, такъ что его *Мадонна* 1518 г. въ Дрезденской галлерей, впервые ему приписанная Фриццини, долгое время считалась картиной римской школы! Между 1513 и 1525 гг. онъ выполнилъ въ Бергамо прекрасныя внутренне и вѣшне оживленныя, охваченныя яркимъ свѣтомъ и прохладной тѣнью алтари въ Санъ Бартоломмео, Санъ Бернардино и Санъ Спирито, напоминающіе скорѣ Корреджіо, котораго онъ не зналъ, чѣмъ венецианцевъ. Начиная съ 1526 г. Лотто дѣлилъ свое время между Венеціей и Марками. Произведеніями въ истинно венеціанскомъ духѣ являются его *Апофеозъ св. Николая* въ церкви Кармине (1529) и алтарь со св. Антоніемъ въ Санти Джованни э Паоло въ Венециі. Его послѣднія картины: *Жертвоприношеніе Мельхиседека* и *Срѣщеніе* въ палаццо Апостоловѣ въ Лорето, при кудреватомъ рисункѣ и широкомъ, легкомъ исполненіи, писаны въ общемъ тонѣ съ вѣжными красочными перебивками. Бернсонъ, преувеличивая, сравниваетъ ихъ съ произведеніями лучшихъ французскихъ „импрессионистовъ“. Сравнительно съ обиліемъ картинъ Лотто на христіанскія темы языческіе сюжеты у него крайне рѣдки, а въ известныхъ галлерейхъ Лондона, Мадрида, Вѣны, Берлина и Милана сохранились до двухъ дюжины портретовъ, выдающихся по столько своей духовной глушности, сколько чуткостью психологическаго наблюденія и свѣжимъ естественнымъ живописнымъ исполненіемъ. Къ лучшимъ — принадлежатъ семейная группа въ Лондонѣ (табл. 9, рис. 4). Чтобы стать великимъ, Лотто не хватало строгости и глубины, но онъ является художественной личностью, съ которой насъ роднитъ ея непосредственность и привлекательность.

Изъ школы Пальма Веккіо вышелъ его родственникъ, венецъ Бонифаціо Питати (1487—1533). Архивныя изысканія Людвига, къ которымъ Виллгоффъ добавилъ умныя позненія, снова освободили насъ отъ Мореллиевскаго, восходящаго къ Вернакони раздѣленія этого мастера на трехъ, такъ что вмѣсто двойниковъ являются его ученики. Бонифаціо Питати опредѣленно вступилъ въ область декораціи. Съ нѣкоторыми своими учениками онъ выполнилъ послѣ 1530 г. писанныя на полотнѣ стѣнныя картины палаццо де Камерленги въ Венециі, многочисленные отдѣльные экземпляры которыхъ впоследствии были разрознены и распределены по церквамъ, дворцамъ и галлереймъ. Онъ предпочиталъ продолговатыя картины во вкусѣ Пальмы и проливалъ бездну сияющихъ красокъ на свои привлекательныя картины, но болѣею частью ограничивался лишь красивой вѣшностью.

Его главнымъ ученикомъ былъ, какъ мы принимаемъ вмѣстѣ съ Бернсономъ и Вилгоффомъ, Жакопо да Понте изъ Бассано (1515—1592), отецъ котораго Франческо да Понте Старшій, писалъ еще грубоватыхъ мадоннъ въ духѣ Бартоломмео Монтанья (ср. т. II, стр. 838). Наибольше подробныя свѣдѣ-

пія о художественной семьѣ Бассано далъ Цоттманъ. Жакопо Бассано, хорошо освѣщенный уже Ридольфи и Верчи, былъ въ своемъ родѣ пролатателемъ новыхъ путей, въ рукахъ котораго библейскія исторіи, преимущественно изъ Ветхаго Заветъа, постепенно превращались въ широко развернутые эпизоды изъ сельской жизни съ реалистическимъ пейзажемъ, жанровой обстановкой и многочисленными стадами скота или вообще какими-нибудь животными. Его картины этого рода можно видѣть въ большинствѣ извѣстныхъ собраній, но въ наибольшемъ количествѣ въ галереяхъ Бассано, Вены и Гамбургъ-Корта. Начавши довольно робко, онъ перешелъ къ болѣе смѣлой и широкой живописи и къ болѣе рѣзкому изображенію свѣтовыхъ эффектовъ, даже свойству ночного освѣщенія, изъ которыхъ отдѣльные пѣвѣга, какъ, наиримѣрь, красный и зеленый, онъ заставляеть свѣтиться точно драгоцѣнные камни. Золотистый основной тонъ, унаследованный имъ отъ отца, онъ постепенно замѣнилъ серебристо-сѣрымъ отливомъ. Изъ сыновей Жакопо, Франческо Бассано младшій (1549—1592) тѣсно примыкаетъ къ нему, а Леандро Бассано (1551—1622) былъ особенно любимъ какъ портретистъ, но своимъ мягкимъ, окутаннымъ желтовато-сѣрымъ дымкомъ „Видомъ Венеціи“ (въ Мадридѣ) онъ становится основателемъ „живописи видовъ“.

Главнымъ ученикомъ Тиціана былъ Партисъ Бордоне изъ Тревизо (около 1500—1571 гг.; о немъ книга Байдо и Биссиро). Свѣтскія картины его производять большее впечатлѣніе, чѣмъ церковныя. Въ его лучшемъ произведеніи Венеціанской академіи, роскошномъ по краскамъ изображеніи засѣданія Совѣта, во время котораго рыбакъ подаетъ дожу найденное кольцо, передъ нами предтаеть повѣствовательная манера Карпаччо (ср. т. II, стр. 538) въ ея наибольшей законченности рисунка и живописи. Предметны также его полупортреты краснощекихъ женщинъ и яркіе по краскамъ мужские портреты, изъ которыхъ лучше находятся въ палаціо Бриньоле Сале въ Генуѣ, въ Уффицияхъ и въ Луврѣ. Наконецъ, его „Игроки въ шахматы“ Берлинской галлерей представляють двойной портретъ, въ духѣ жанра.

Вліяніе Тиціана, смѣшанное съ чуждыми ему элементами, является въ картинахъ и гравюрахъ Андреа Мельдолла (Скьявоне (ранѣе 1522—1563 гг.) изъ Зары, успѣшно работавшаго въ своемъ коричневатомъ тонѣ въ области церковной и дворцовой венеціанской живописи: онъ къ тому же долженъ быть названъ въ числѣ основателей самостоятельной пейзажной живописи, если ему правильно приписываются два мнѣологическихъ пейзажа Берлинской галлерей. Во всякомъ случаѣ, мы видимъ, какъ венеціанская живопись всюду стремится къ расширенію и болшей свободѣ области своихъ сюжетовъ.

Всѣхъ преемниковъ Тиціана превосходить Жакопо Робусти, прозванный Тинторетто, изъ Венеціи (1518—1594), изначо увѣнчанный Тодѣ новыми лаврами. Ученикомъ Тиціана Тинторетто былъ лишь короткое время; глубже онъ примкнулъ къ Скьявоне, затѣмъ вдохновился копіями лучшихъ произведетей Микель-Анджело и, наконецъ, съ полнымъ сознаніемъ написалъ на своемъ знамени — сліяніе языка формъ великаго флорентина съ горячими красками Тиціана. Такъ какъ это сліяніе отвѣчало внутреннему художествен-

ному складу мастера, одареннаго могучей силой воображенія, который къ тому же съ неслыханнымъ въ Венециі усердіемъ отдавался изученію анатоміи и перспективы, то оно произвело дѣйствительно новое, мощное искусство, несравненное по способности величественно овладѣвать пространствомъ до безконечныхъ далей, жизнью атмосферы со всеми ея эффектами освѣщенія и человѣческими движеніями въ самыхъ мощныхъ соединеніяхъ массъ. Даже побочныя фигуры его картинъ берутъ начало въ реальной народной жизни и стоятъ въ тѣснѣйшей связи съ драматическимъ изображеніемъ дѣйствія: и если стройныя типы Тинторетто съ небольшими головами въ своемъ постоянномъ повтореніи и не свободны отъ манеры, то все же они органически соединяются съ его новыми, никогда ранѣе не виданными произведеніями, исполненными мощи движенія и свѣга. Его кисть сначала была дерзка и свободна, и лишь соприкасаясь съ послѣдней манерою Тициана она развилась въ ту свободную, а при колоссальныхъ задачахъ, иногда даже поверхностно широкую кисть, которая до тѣхъ поръ была неслыханной, а его своеобразно интересный вначалѣ колоритъ, часто мутный отъ почернѣнія красокъ, лишь постепенно развился въ ту новую живопись свѣтотѣни, которая какъ будто обмакиваетъ свою кисть не въ краски, а въ небесный свѣтъ и въ земную тѣнь. Тинторетто теперь считается многими отцомъ современнаго импрессионизма.

Зрѣлыми и обмысленными работами Тинторетто являются ужь въ 1547 г. „Тайная Вечера“ и „Омовеніе ногъ“ въ Санта Маркуола. „Омовеніе ногъ“ увезенное въ Испанію, находится теперь въ Севуріаѣ. Къ зрѣлому раннему періоду его относятъ обыкновенно пеллѣа за Ридольфомъ и двѣ огромныя картины въ хорѣ Санта Марія дела Орто, относимыя Тодѣ къ болѣе позднему времени. „Поклоненіе золотому тельцу“ и „Страшный Судъ“, отмѣченные замѣчательнымъ умѣемъ владѣть движеніемъ массъ и свѣтомъ. „Грѣхопаденіе“ и „Первое убійство“ Тинторетто въ Венеціанской академіи показываютъ его своеобразный даръ усиливать прелесть прекрасныхъ нагихъ тѣлъ, написанныхъ въ живыхъ движеніяхъ, настроеніемъ пейзажа, въ которомъ они живутъ. Настоящимъ пейзажемъ съ настроеніемъ является его „Св. Георгій“ въ Лондонѣ. Всю силу своего умѣнія убѣдительно разказывать неслыханныя исторіи, для которыхъ приходилось заново находить каждый мотивъ, мощно заполняя пространство, обнаруживаютъ его четыре картины изъ сказанія о святомъ Маркѣ (см. табл. 9, рис. 3). Изъ нихъ одна принадлежитъ Академіи, двѣ паланцо Реале въ Венециі, и одна Брерѣ въ Миланѣ. Концу эпохи его сильныхъ красокъ и свѣга принадлежитъ колоссальный „Бракъ въ Канѣ Галилейской“ (1561) въ Санта Марія дела Салете, проникнутый глубокой духовностью, несмотря на всю свою жанровую концепцію.

Послѣ этого времени главную свою дѣятельность Тинторетто развернулъ въ украшеніи церкви и школы Санъ Рокко и Дворца Дожей въ Венециі большими, написанными на холстѣ стѣнными картинами и плафонами. Въ школѣ Санъ Рокко, увидѣвшей его переходъ къ широкому „письму въ тонѣ“, картины въ главной нижней залѣ изъ жизни Дѣвы Маріи и два полтичные ландшафта, написанные въ новой манерѣ, съ Маріей Магдалиной и Маріей Египетской,

принадлежать къ самымъ сильнымъ въ смыслѣ разсказа произведеніямъ Тинторетто, а картины изъ жизни Спасителя въ верхней залѣ обнаруживаютъ его рѣдкій даръ наполнять новой, мощной жизнью тысячу разъ изображенныя событія.

Историческіе, мифологическіе и аллегорическіе картины и плафоны Тинторетто въ различныхъ залахъ Дворца Дожей, какъ ни искусно и интересно они задуманы и исполнены, не вызовутъ въ насъ такого восторга. Главное произведеніе его здѣсь, хотя и сохранившееся, но съ потемнѣвшими красками и сильно измѣнившееся — колоссальная продолговатая картина Рай, представленнаго въ видѣ обширнаго небеснаго пространства, наполненнаго безконечными толпами безчисленныхъ блаженныхъ. Его послѣдній реалистическій стиль виднѣй, богатый по формамъ и по тонамъ, показываютъ большія картины въ Сант Джорджо въ Венеціи: „Воскресеніе Христова“, задуманное какъ виднѣе, являющееся коленнопреклоненному семейству Морозини, и огромныя картины „Тайной Вечери“ и „Сбораманны“.

Тинторетто принадлежитъ также къ числу величайшихъ портретистовъ, за что давно указалъ Гаакъ и что доказываютъ его великолѣпные портреты въ Дрезденской и Берлинской галлереяхъ, но главнымъ образомъ въ собраніяхъ Венеціи, Флоренціи и Вѣны. Съ собственноручными картинами его смѣшиваются иногда работы его школы. Тинторетто



Тинторетто. Портретъ Карла V въ Мюнхенской Пинакотекѣ. По фотогр. издательства Ф. Брукманна въ Мюнхенѣ. К. стр. 98.

дѣйствительно предоставлялъ исполненіе многочисленныхъ колоссальныхъ картинъ своей мастерской, въ которой выдѣляется его сынъ Доменико Робустти (1562—1637), но не сравнивается съ нимъ. Самъ Якопо Тинторетто былъ несомнѣнно величайшимъ художникомъ послѣдней трети XVI столѣтія, очевидныя слабыя стороны котораго превращались въ его могучихъ рукахъ довольно часто въ сильныя стороны.

Рядомъ со школой собственно Венеціи, большая часть художниковъ которой, впрочемъ, родились внутри страны, является континентальная школа самостоятельнаго и частью очень круннаго значенія въ лицѣ мастеровъ по преимуществу Фриуля, Вероны и Брешіи.

Средь сильныхъ сыновъ Фрѳульскихъ горъ, примкнувшихъ къ венеціанской школѣ, выдѣляется между всеми Джованни Антоніо де' Сакки (1483—1539), личность, болѣе опредѣленно обрисованная Людвигомъ. По родному городу его обычно называютъ Порденоне. Въ своихъ первоначальныхъ работахъ онъ является неловкимъ, угловатымъ провинціаломъ. Подъ вліяніемъ Джорджоне въ Венеціи около 1509 г. онъ достигъ большей



Моретто. Портретъ мужчины въ респектѣ. Національная Луврская галлерей. По фотографіи Гейнриха Глике Мюнхенъ. Къ стр. 105.

округленности и болѣе радостнаго колорита, а затѣмъ развился въ повѣствователя съ сильнымъ драматизмомъ, пріобрѣвшаго такое имя своими смѣлыми сериями фресокъ въ соборахъ Тревизо (1520), Кремоны (1522) и въ Мадонна ди Кампанья около Пьяченцы (1529—1531), что Совѣтъ Венеціи въ 1535 г. далъ ему мѣсто подлѣ Тициана во дворцѣ Дожей. Между его учениками слѣдуетъ отмѣтить только Бернардине Лучинго (около 1490—1569 гг.), портретиста второстепеннаго значенія, подлиннаго котораго имѣется портретъ галлерей Боргезе въ Римѣ изъ числа большихъ семейныхъ, а изъ едиличныхъ отмѣчены его именемъ портретъ дамы въ красномъ Дрезденской галлерей и портретъ Оттавіано Гримани — Вилской.

Болѣе значительное развитіе получила школа Брешии, которой занимались Фенароли въ 1477 г., Якобсенъ въ 1496 г. Савольдо, Романино и Моретто блестятъ яркимъ совѣздіемъ надъ благодатнымъ приальпійскимъ городомъ. Джанъ Джироламо Савольдо (около 1480 г. до времени послѣ 1548 г.), переработавшій кромѣ венеціанскихъ и флорентійскія вліянія, на что указываетъ его прекрасная Мадонна, являющаяся святымъ, въ Брешиѣ, былъ мастеромъ съ благороднымъ, хотя нѣсколько холоднымъ художественнымъ настроеніемъ, любившимъ украшать

вечерней или утренней зарей свои сочныя пейзажные фоны. Джироламо Романино (около 1485—1566 гг.) согрѣлъ и смягчилъ свою старо-брешианскую суровость близостью къ Джорджоне. Наиболѣе знаменитыя серіи фресокъ онъ написалъ въ соборѣ Кремоны и въ Санъ Джованни Эвангелиста въ Брешии. Наиболѣе сильно его самобытность раскрылась въ алтаряхъ церквей Брешии и въ картинахъ главныхъ галлерей въ Падуѣ, Лондонѣ и Берлинѣ. Въ нихъ совершился переходъ отъ венеціанскаго золотистаго къ брешианскому серебристому тону, отъ котораго является Романино. Однако самый значительный изъ трехъ — Алессандро Бонвичини (1498—1555), прозванный иль Моретто ди Брешия, о которомъ писали Мольменти

и Флересь. Прямыя къ Романино и въ то же время находясь подъ вліяніемъ Тиціана, онъ поднялъ брешианскій стиль до свободной, своеобразной красоты, а серебристый тонъ этого стиля сдѣлалъ болѣе утонченнѣмъ въ краскахъ. Церкви и собранія Бреши хранятъ еще свыше пятидесяти образовъ его работы. Потомство, однако, чтитъ Моретто главнымъ образомъ какъ портретиста. Его выдающіеся, спокойный въ своей жизни портретъ мужчины въ ростъ 1526 г. въ Лондонской галлерей (см. рис. на стр. 104), гдѣ находится также прекрасный мужской портретъ по коѣнѣ, не говоря о болѣе раннемъ одноличномъ портретѣ дамы, является первымъ извѣстнымъ портретомъ итальянской станковой живописи въ полный ростъ и въ натуральную величину. Въ портреты Моретто обладаютъ естественной небрежностью позы, непринужденной правдивостью выраженія и болѣе плавной и широкой живописью, чѣмъ большинство другихъ современныхъ портретовъ; и все-таки именно въ этой области его превосходилъ его ученикъ Джованни Баттиста Морони изъ Бергамо (около 1520—1578 гг.), какъ портретистъ принадлежачій къ самымъ лучшимъ мастерамъ этой специальности. Любовью къ портретамъ въ полный ростъ, ласковостью въ передачѣ особенностей каждаго лица, утонченностью своей кисти, съ вліишей стороны какъ бы холодной, онъ примыкаетъ къ Моретто, котораго превосходитъ лишь естественной передачей не только нагого тѣла, но и драпировокъ, и бытовыхъ чертъ, указывающихъ на родъ занятій. Достаточно Лондонской галлерей, чтобы его узнать. Къ тремъ звѣздамъ Бреши онъ присоединяется какъ четвергаи, соседняя звѣзда равнаго блеска.

Верона, городъ Витторе Пизано (ср. т. II, стр. 804, 813 и 830), въ началѣ XV вѣка въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ обогнала все прочіе города Италіи. Мастера переходнаго времени послѣ 1470 г., здѣсь все еще принимавшіе участіе въ обычной фасадной живописи, стремились къ свободному, хотя и не всегда самостоятельному рисунку и болѣе оригинальному колориту, который отличался отъ венеціанскаго своимъ болѣе холоднымъ и нестрымъ тономъ, иногда соединеннымъ съ блескомъ перламутра и дымчатыми тѣнями. Джованни Франческо Карото (1470—1546) уже является художникомъ шестнадцатаго столѣтія, безъ рѣзкаго характера, но своеобразнымъ по краскамъ. Учениками Доменико Мороне (ср. т. II, стр. 829) были его сынъ Франческо Мороне (1474—1529), украсившій Санта Марія инъ Органо въ Веронѣ великолѣпными еще полу-мантеньевскими работами, Джироламо даи Либри (1474—1556), Мадонна съ кроликомъ котораго въ музеѣ Вероны напоминаетъ о его зависимости отъ книжной миниатюры, и Паоло Морандо, прозванный иль Каваццола (1486—1522), въ своихъ многочисленныхъ фрескахъ и алтаряхъ объединившій все хорошія черты школы, которому, впрочемъ, достаточно было бы написать только мужской портретъ Дрезденской галлерей, чтобы стать въ рядъ художниковъ высокаго значенія. Самымъ значительнымъ веронскимъ мастеромъ болѣе молодого поколѣнія былъ Доменико дель Риччио, прозванный Брузазорчи (1494—1557); „Большая Кавалькада“ его въ палаццо Ридольфи въ Веронѣ,

большое изображеніе проѣзда Климента VII и Карла V на коняхъ черезъ Болонью, отводитъ ему почетное мѣсто въ верхне-итальянской монументальной живописи. Какъ это молодое поколѣніе Вероны вышло побѣдителемъ изъ борьбы между средне-итальянскими влияніями и ихъ собственными воззрѣніями, показываютъ Антонио Бадиле (1516—1560), котораго можно прослѣдить въ Санти Назаро э Чельзо и въ Веронскомъ музѣй. Ученикомъ Бадиле былъ Паоло Веронезе, которому Мененерь и Приарте посвятили свои послѣднія книги.

Паоло Кадьяри, прозванный Веронезе (1528—1588), или попросту „Веронезъ“, великій мастеръ XVI столѣтія, которому и въ Венеціи выпали на долю такіа задачи, что его можно считать почти венеціанцемъ. Но его искусство, несмотря на то, что на него повліяло чувство красоты римской школы, овладѣвшее съ половины вѣка благодаря гравюрѣ на мѣди всеѣмъ свѣтомъ, и несмотря на очевидную связь его съ такими великими венеціанцами, какъ Тиціанъ и Тинторетто, сохранить все же свою основную веронскую холодность изображенія, въ особенности ея нѣжной, слегка потухшей и все-таки богатой красками колоритъ, въ которомъ красножелтые и желтокрасные тона подлѣ сѣросинихъ и синеватосѣрыхъ выступаютъ рѣзче, чѣмъ въ иркомъ, истинно венеціанскомъ колоритѣ. Паоло Веронезе былъ главнымъ образомъ живописцемъ стѣнъ и плафоновъ, и потому является первостепеннымъ декоративнымъ мастеромъ. Свѣтскія и священныя событія во дворцахъ и церквахъ онъ изображалъ въ большихъ роскошныхъ картинахъ, расчлененныхъ по всеѣмъ законамъ симметріи, или болѣе свободнаго равновѣсія, по-президенческому радостныхъ и богатыхъ фигурами, при чемъ эти картины отличаются яснымъ, равномернымъ распредѣленіемъ формъ, красокъ и свѣтовыхъ эффектовъ. При этомъ, своимъ фигурами, которая болѣею частью изображены въ спокойныхъ позахъ, несмотря на сознательную красоту ихъ линий и заранее разчитанную прелесть красокъ, онъ умѣлъ придать видъ непосредственной естественности и выразить духовное содержаніе своихъ замысловъ, конечно, лишь пріятнымъ внешнимъ образомъ, безъ глубокихъ переживаній.

Самыя раннія его произведения, остатки стѣнныхъ росписей въ виллахъ Соранца и Фаццоло, показываютъ его рядомъ съ сотрудникомъ его Баттиста Фаринати, прозваннымъ Золотти (ум. около 1592 г.), веронцемъ чистойшей воды. Въ Венецію онъ былъ призванъ въ 1555 г., чтобы тамъ расписать прежде всего потолокъ ризницы церкви Санъ Себастьяно, куда онъ снова не разъ возвращался вплоть до 1570 г., и украсилъ ее все болѣе зрѣлыми, болѣе пышными по краскамъ картинами. Достаточно плафона главного нефа съ тремя большими картинами изъ исторіи Деири (1556), фресокъ изъ жизни св. Себастьяна на главныхъ стѣнахъ и большой картины въ трапезной, поступившей въ Бреру, съ изображеніемъ пира у фарисея (1570), чтобы показать намъ мастера въ полномъ его развитіи. Затѣмъ онъ украсилъ виллу Тіене около Виенцы, виллу Мазерь около Тревизо (см. стр. 78), выстроенную Палладіо въ 1565 г., величественными орнаментальными фресками, ставшими на нѣсколько столѣтій образцовыми для подобныхъ задачъ. Миръ греческихъ боговъ въ сводѣ залы виллы Мазерь, восемь женщинъ съ музыкальными ин-

струментами въ средней крестовой залѣ! Всюду являются реальныя фигуры, въ современныхъ одеждахъ! Нарисованныя двери, черезъ которыя входятъ папъ и крестьянская дѣвушка, открываютъ рядъ подобныхъ живописныхъ шутокъ XVII и XVIII столѣтій. Настоящія пейзажныя фрески двухъ переднихъ, главная изъ которыхъ даетъ перспективный обманъ, устранить комнатныя стѣны, удерживаютъ за собой почетное мѣсто въ исторіи декоративнаго пейзажа.

Позже Паоло выѣхавъ съ Тинторетто принималъ широкое участіе въ украшеніи библіотеки (теперешняго королевскаго дворца) и Дворца Дожей въ Венеціи. Въ послѣднемъ Похищеніе Европы въ залѣ дель Антиколоджио — прекраснѣйшая мифологическая картина Веронезе. Богатое фигурами изобра-



Паоло Веронезе «Бракъ въ Канѣ» (Дрезденская Колежская галлерея). По фотогр. Ф. Сандштеггла въ Мюнхенѣ.

женіе Апофеоза Венеціи въ большомъ залѣ Совѣта является, быть можетъ, прекраснѣйшей въ мѣрѣ аллегорической картиной плафона.

Между картинами Паоло, поступившими въ галлереи, выдѣляются четыре большія продолговатыя картины дома Кучина въ Дрезденѣ, именно, портретъ семейства Кучина, торжественный бракъ въ Канѣ и роскошное Поклоненіе волхвовъ. Въ большихъ картинахъ пировъ съ роскошной архитектурой, далекими перспективами и многочисленными второстепенными фигурами, въ чемъ ему предшествовалъ Тинторетто, искусство Веронезе развиваетъ свои вообще наиболѣе ясныя и роскошныя черты. Слѣдуетъ также указать и на такія картины, какъ большой «Бракъ въ Канѣ» и «Пиръ у фарисея» въ Луврѣ, слишкомъ симметрично скомпонованныя, какъ буинный «Пиръ у мытаря» въ Венеціанской академіи, болѣе свободныя по композиціи «Бракъ въ Канѣ» въ Дрезденской (см. рис. выше) и въ Мадридской галлереяхъ и въ томъ же духѣ выдержанное «Семейство Дарія» Лондонской галлереи. Отдѣльные портреты Веронезе по своимъ портретнымъ чертамъ не такъ совершенны, какъ портреты Тициана или Тинторетто. Наиболѣе предостенъ портретъ молодой дамы съ мальчикомъ на рукѣ въ Луврѣ.

Кромѣ Баттиста Зелотти, пережившаго Паоло, его братья Бенедетто (ум. въ 1598 г.) съ сыновьями Карлетто (ум. въ 1596 г.) и Габриэле Кальяри (ум. въ 1631 г.), являются лишь слабыми подражателями его. Это тѣ художники, которые продолжали вести мастерскую Веронезе подъ фирмой „Наслѣдники Павла“ — „Heredes Pauli“. Рядомъ съ ними работалъ Паоло Фаринати (1522—1606), вышедшій изъ той же среды, что и первый, но старше Паоло Кальяри. Онъ внесъ въ свою живопись начала пармской школы и безъ особенной силы и блеска довелъ веронскій стиль до XVII столѣтїя.

При дворѣ Альфонсо I изъ дома Эсте въ Феррарѣ процвѣтала не только поэзія, но и живопись, и на феррарской живописи эпохи расцвѣта лежить не только отблескъ романтической поэзіи Аріосто, но и отблескъ горячихъ красокъ Джорджоне и Тициана. Нельзя отрицать, что и языкъ формъ Рафаэли также рано сталъ ей знакомъ. Однако въ основѣ своей феррарскіе художники, изученные послѣ Ладерки и Читаделла, послѣ Вентури и Морелли, подробнѣ всего Грюйеромъ, остаются все-таки истинными отпрысками грубоватой староферрарской школы (ср. т. II, стр. 819), изъ которой они вышли.

Джованни ди Никколо Лутери, прозванный Доссо-Досси (1479 до 1542), вышелъ изъ школы Лоренцо Котта. Въ главныхъ своихъ произведенияхъ, напримѣръ въ обильнѣйшей „Волшебный Циркъ“ галлерей Боргезе, прекрасномъ св. Себастьянѣ Бреры, монументъ, блестящемъ красками шестичастномъ алтарѣ въ Атенео въ Феррарѣ, онъ является передъ нами во всей силѣ своей романтически поэтической фантазіи, окрыленной его другомъ Аріосто, со всею своимъ радостнымъ чувствомъ природы въ пейзажныхъ настроенїяхъ, со свойственной ему роскошью красокъ, среди которыхъ иной разъ рѣзко выступаютъ сопоставленіе холоднаго соломенно-желтаго цвѣта съ яркимъ зеленымъ и глубокимъ краснымъ. Холодѣе его болѣе позднія, подписанныя монограммой изъ костей картины вроде „Изгнанія торговцевъ изъ храма“ въ палаццо Доріа въ Римѣ. Декоративныя овалныя картины его въ галлерей Модены съ группами пирующихъ, бражничавшихъ и играющихъ на музыкальныхъ инструментахъ показываютъ, что ему принадлежитъ извѣстное мѣсто и въ исторіи развитія жанра. Изъ прежней Моденской галлерей происходятъ его многочисленныя дрезденскія картины. Отъ произведенийъ Доссо-Досси Вентури съ недавняго времени рѣзче отличаетъ картины его брата и помогавшаго ему во многихъ отношенїяхъ сотрудника Баттиста Досси (ум. въ 1546 г.), а Пацакъ даже дѣлаетъ его отвѣтственнымъ почти за всю пейзажную часть въ картинахъ, написанныхъ братьями сообща. Своею сѣвѣрной умѣренной трактовкой деревьевъ, свѣженъ зеленою и своимъ живописнымъ свѣтомъ она отличается отъ пейзажа тосканской и умбрійской школь. Самостоятельнаго значенія пейзажная живопись Досси достигла въ особенности во внутренней декорациі различныхъ залъ виллы Имперіале около Пезаро (ср. стр. 47).

Отъ Панетти въ Феррарѣ, отъ Боккаччино въ Кремонѣ и отъ Рафаэля въ Римѣ вышелъ Бенвенуто Тизи да Гарофало (1481—1559), являющийся только въ своихъ болѣе раннихъ произведенияхъ здоровымъ феррарцемъ, идущимъ

рядомъ съ Доссо. Его сѣровато-синие и голубовато-красные тона въ соединеніи съ оранжево-желтымъ и темно-зеленымъ даютъ своеобразные минорные аккорды. Работами еще незрѣлаго риннаго времени являются двѣ его картины: Самарянка у колодца галлерей Боргезе и Посидонъ съ Акиной 1512 г. Дрезденской галлерей. Всю жизнь ему сопутствовали заказы на большія религиозныя картины, въ родѣ тѣхъ, которыя сохраняются въ соборѣ и въ Атенсо въ Феррарѣ, обозначая постепенный переходъ къ его обычной манерѣ. Небольшія



„Цирцея“ Доссо-Досси въ галлерей Боргезе въ Римѣ. По фотогр
Г. Броджи во Флоренціи.

картины на библейскіе сюжеты и мадонны, несмотря на ихъ феррарекій колоритъ заслужившія ему имя „Рафаэли въ миниатюрѣ“, въ больномъ числѣ находятся въ римскихъ собраніяхъ. Къ сѣверу отъ Альпъ въ особенности Дрезденская галлерей богата произведениями его умѣлой, полной настроенія кисти.

Третьимъ въ этомъ союзѣ былъ Людовико Маццоллини (около 1480—1528 г.), писавшій въ общепринятомъ стилѣ, но въ своеобразныхъ, удивительно сильныхъ горячихъ тонахъ небольшія картины на христіанскіе сюжеты съ орудіями, обыкновенно украшенными мраморными въ античномъ стилѣ рельефами. Чтобы познакомиться съ нимъ, достаточно Уффиций и римскихъ собраний, а по сю сторону Альпъ Берлинской и Дрезденской галлерей.

Переходъ отъ XVI къ XVII столѣтію въ Феррарѣ обозначаетъ соб-

ственно Инполито Скарселла, прозванный Скарселлино (1551 -1620), сохраняющій полное фантазіи феррарское основное настроеніе въ своемъ выдощенномъ эклектическомъ языкѣ формъ и въ своихъ тонахъ, которые становятся все холоднѣе и тяжелѣе. Главное произведеніе его — „Успеніе Богоматери“ въ сводѣ хора Санъ Паоло въ Феррарѣ.

Феррарская школа XVI столѣтія занимаетъ среднее положеніе между школами Венеціи и Пармы, но не достигаетъ истиннаго совершенства ни той ни другой.

Между феррарской и болонской живописью, состоявшими въ очень оживленныхъ отношеніяхъ уже въ XV столѣтіи, явилась тѣсно соединенная съ ними живопись Модены и Пармы (ср. т. II, стр. 823 и 824), давшая въ первой трети золотого XVI вѣка въ лицѣ Антонио Аллегри да Корреджіо (1494—1534) одного изъ тѣхъ великихъ, самостоятельныхъ мастеровъ, которые возвышаются надъ всякою школьною границей. Наше современное знаніе и оцѣнка Корреджіо основываются на изслѣдованіяхъ Пувиллеони, Вентури, Морелли и Тоде. Корреджіо мастеръ свѣта и любви, ликованія и движенія. Онъ не мудрецъ, не мыслитель, а прежде всего художникъ. Онъ передаетъ свои простыя, каждому понятныя замыслы не только поразительно мягкой и идиллической кистью, съ прелестной игрой свѣтотѣни, изъ которой самыя свергающія краски выступаютъ слегка ослабленными, но и передавая самыя смѣлыя движенія, переѣченія и сокращенія членовъ тѣла и радостныя улыбки на лицахъ прекрасныхъ святыхъ и мирскихъ созданій, которымъ особенное очарованіе придаютъ пріятныя суженныя къ низу овальныя лица.

До 1518 г. главнымъ мѣстопробываніемъ Корреджіо было Корреджіо: съ 1518 г. до 1530 г. онъ создавалъ лучшія свои произведенія въ Пармѣ; съ 1530 г. до 1534 г. онъ снова жилъ въ своемъ родномъ городѣ. Вместе съ Морелли и Вентури, и вопреки Тоде и Риччи, мы признаемъ вѣрнымъ извѣстіе, что его главнымъ учителемъ былъ Франческо Бианки Феррари въ Моденѣ (ср. т. II, стр. 823). Что затѣмъ онъ побывалъ въ Мануѣ, гдѣ на него оказали влияние произведенія Мантеньи и совѣты Лоренцо Коста (ср. т. II, стр. 820), это по меньшей мѣрѣ вѣроятно. Произведенія Доссо въ Феррарѣ также могли имѣть для него значеніе. Въ пребываніи Корреджіо въ Миланѣ, Венеціи или Римѣ мы все же не вѣримъ. Лишь окольными путями онъ подвергся нѣкоторому влиянію средне-итальянцевъ. Какъ и Микель-Анджело, Антонио обладалъ своей личной самобытностью, и потому, какъ и Микель-Анджело, не былъ портретистомъ. Послѣ короткаго феррарско-болонскаго юношескаго періода, онъ вернулся въ самостоятельнаго мастера, отдѣльныя очевидныя слабыя стороны котораго не нарушаютъ поразительной мощи его произведеній въ цѣломъ.

Во главѣ его достовѣрныхъ произведеній стоитъ законченный въ 1515 г. алтарный образъ Дрезденской галлерей, представляющій сидящую на тронѣ Мадонну надъ святыми Францискомъ и Антоніемъ, Іоанномъ Крестителемъ и св. Екатериной, еще въ строгой композиціи XV столѣтія, проникнутой, однако, внутреннимъ оживленіемъ и выполненной въ сильныхъ, благородныхъ и зрѣлыхъ формахъ, въ яркихъ, еще не погруженныхъ въ свѣтотѣнь тонахъ.

Мощныя іоническія колонны задняго плана, однако, уже барочныя, а предестынные безкрылыя ангельчики, прилетающе съ наполненнаго тающими головами



Корреджіо „Мадонна съ св. Францискомъ“ въ Дрезденскѣй Королевской галлерей.
По фотогр. издательства Ф. Врукмана и К° въ Мюнхенѣ.

серафимовъ сіяющаго неба, являются уже вполне принадлежащими XVI столѣтію. Съ недавняго времени свыше десятка небольшихъ, неизвѣстныхъ картинъ стали считать юношескими произведеніями Корреджіо. Какъ и

В. Шмидтъ, нѣкоторое время я относился къ этому отрицательно, но сознаюсь, пересмотрѣвши вопросъ, вернулся къ тому воззрѣнію, что и нѣкоторыя изъ этихъ картинъ дѣйствительно принадлежать Корреджіо, на примѣръ наѣбрное „Прощаніе Христа съ матерью“ у мистера Бенсона въ Лондонѣ, какъ показываютъ одинаковыя ионическія колонны на заднемъ планѣ, и восмѣтельная, проникнутая чудной ползею пейзажа „Святая Ночь“ собрания Кресни въ Миланѣ. Нѣсколько позже слѣдуютъ „Отдыхъ на пути въ Египетъ“ въ Уффицихъ безъ особаго настроенія и картина на тотъ же сюжетъ, но болѣе прочувствованная, подъ названіемъ „Мадонна съ кроликомъ“ въ Неапольскомъ музеѣ.



Корреджіо Дети въ детской комнатѣ
востѣ отъ въ монастырѣ св. Павла въ
Пармѣ. По фот. грав. Альвари по Гюбертин

Въ Пармѣ Корреджіо въ 1518 г. началъ свою дѣятельность фресками пышной новой манеры. Въ приѣмной аббатисы женскаго монастыря Санъ Паоло онъ написалъ надъ каминомъ дѣвственную Діану, въ шестнадцати тимпанахъ гризалью подхлѣвца мифологическія и аллегорическія сюжеты, а въ шестнадцати овальныхъ лонгетахъ среди зелени трельяжа въ распалубкахъ краши столько же паръ прелестныхъ голыхъ дѣтей съ охотничьими принадлежностями, какъ будто они дѣйствительно шалютъ вверху подъ голубымъ небомъ надъ лиственной крышей. Сколько разнообразія въ повтореніи простаго художественнаго мотива и какая бездна дѣтской граціи и красоты! Станковія картины его этого времени, на примѣръ Мадонна съ корзиной Лондонской галереи, производятъ впечатлѣніе граціознаго жапра, а „Дѣва Марія, поклоняющаяся Младенцу“, въ Уффицихъ тронута мечтательностью.

Вторую значительную серію фресокъ Корреджіо выполнилъ въ 1520—1524 гг. въ Санъ Джованни Эвангелиста въ Пармѣ. Остатки великолѣпнаго, проникнутаго воодушевленіемъ „Въчтанія Дѣвы Маріи“ въ абсидѣ находится теперь въ тамошней библиотекѣ. Евангелистъ Іоаннъ надъ одной изъ боковыхъ дверей церкви плохо сохранился. Главное произведеніе занимаетъ куполь. Въ парусахъ торжественно соединены попарно евангелисты и отцы церкви. Въ куполь престарѣлый Іоаннъ созерцаетъ какъ бы апокалипсическое видѣніе, т. е. апостоловъ нагихъ и полуодѣтыхъ въ мощныхъ движеніяхъ вмѣстѣ съ ангелами на облакахъ, между тѣмъ какъ вверху Спаситель въ смѣломъ ракурсѣ возносится на небо. Примѣненіе способа изображать фигуры, видимыя снизу, здѣсь, какъ и въ болѣе раннихъ плафонахъ Маттеи и Мелонцо (ср. т. II, стр. 783 и 817), уже ясець, но еще не доведенъ до крайности. Изъ станко-

выхъ картинъ этого времени выделяется незаконченная по композиціи, но полная свѣтлой готовностью на муки, картина казни св. Плакиды и св. Флавіи въ Пармской галлерей, поразительный „Христосъ на Масличной Горѣ“ въ Апелей Гоузѣ въ Лондонѣ, полное настроенія „Noli me tangere“ въ Прадо въ Мадридѣ и ибъжное, мечтательное „Обрученіе св. Екатерины“ въ Луврѣ, а затѣмъ мисеологическія картины, „Школа Амура“ въ Лондонѣ и „Ангюпа“ въ Луврѣ. Единичнымъ является мастерство, съ которымъ Корреджио написалъ здѣсь обнаженное тѣло освѣщеннымъ въ свѣту.

Между 1524 и 1530 гг. Корреджио, все болѣе утверждаясь въ усвоенномъ имъ направленіи, выпол-

нилъ въ куполѣ Пармскаго собора огромную фреску Успенія Богородицы въ (см. рис. на стр. 114). Дѣйстви- тельно, здѣсь, какъ утверждаетъ Стрыговскій, живописный барочный стиль выступаетъ въ своемъ наиболѣе рѣзкомъ проявленіи. Это произведеніе для цѣлыхъ столѣтій наложило печать на судьбу купольныхъ росписей своей точкой зрѣнія снизу, проведенной съ чрезвычайной последовательностью. Въ четырехъ парусахъ сдѣ-

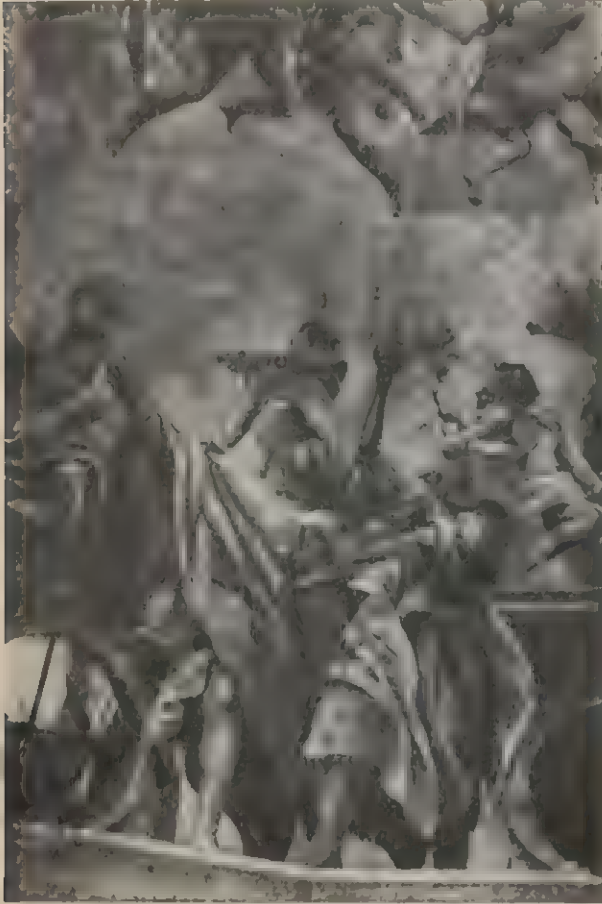


Апост. Петръ и Павелъ кисти Корреджио во фрескѣ купола церкви Свѣтъ Джованни въ Пармѣ. Фотограф Д. Андерсонъ въ Римѣ

дять святые покровители Пармы, окруженные летающими ангелами. Передъ балюстрадой, изображенной по краю купола, стоятъ, глядя на небо, съ мощными жестами апостолы среди юношей, возжигавшихъ огниамъ. Въ центрѣ купола Спаситель стремится навстрѣчу Своей возносящейся къверху Матери. Въ юношахъ — ангелахъ, видимыхъ снизу и заполняющихъ пространство, естественно прежде всего поражаетъ множество переплетающихся ногъ. Какон-то шутникъ уже тогда сравнилъ ихъ съ „рагу изъ лягушекъ“. Написано, однако, все это мастерски, ясно и воздушно.

Наряду съ работами Корреджио въ куполѣ собора возникли и его знаменитѣйшіе алтарные образа: Мадонна со св. Себастьяномъ и мчащимися на облакахъ ангелами Дрезденской галлерей, Отдыхъ на пути въ Египетъ со сплетающимися хороводами ангеловъ и затѣмъ сіюющая, счастливая Мадонна съ оживленнымъ Иеронимомъ и прильнувшей Магдалиной („День“) въ Пармской галлерей. Далѣе слѣдуютъ знаменитая „Святая Ночь“ Дрезденской гал-

лереи, собственно, „Поклонение пастырей“, съ исходящимъ отъ младенца свѣтомъ, съ ослѣпленной сіянемъ пастушкой, съ пастухами барочнаго типа впереди и взятымъ съ соборнаго купола хороводомъ ангеловъ, и наконецъ Мадонна со св. Георгіемъ того же собранія, съ ея прекрасными, но исключительно для живописности привлеченными фигурами юношей, съ великими окрестностями и смѣлыми ракурсными, напоминающими живопись Корреджіо въ куполѣ собора.



Часть композиціи Успенія Богородицы Корреджіо въ куполѣ Пантеона собора. По рисунку Д. Андерсона въ Римѣ.
Къ стр. 113.

личностями и смѣлыми ракурсными, напоминающими живопись Корреджіо въ куполѣ собора.

На своей тихой родинѣ, при дворѣ города Корреджіо, онъ написалъ въ послѣдніе годы своей жизни лучшія изъ своихъ мистологическихъ картинъ, наивныхъ при всей чувственности изображенныхъ мотивовъ: уточненную съ пышнымъ пейзажемъ Леду Берлинской галлерей; всю окутанную мистической свѣтотѣнью Іо Вѣнской галлерей и изящную и чистую при всей откровенности позы Данаю галлерей Боргезе (см. рис. на стр. 115).

Рано окончилъ Корреджіо свой творческій жизненный путь. Вліяніе, имъ оказанное, возрастало послѣ его смерти со столѣтія на столѣтіе. Не только Карраччи при переходѣ къ XVII столѣтію, но и Менгони въ концѣ XVII столѣтія ставили его во главѣ всехъ художниковъ.

Его ближайшіе подражатели и ученики въ Римѣ, какъ Франческо Марія Рондани (съ 1490 г. и позднѣе 1548 г.) и Микеланджело Ансельми (1491—1551), хотя и болѣе старые, чѣмъ онъ, тѣмъ меньше приковываютъ насъ къ себѣ, чѣмъ безграничнѣе они обращались къ нему, послѣ начинаній въ другомъ родѣ. Равнымъ образомъ и болѣе молодые мастера этого направленія, какъ Джироламо Манцуола Бедулла (около 1500—1569 гг.) и Джорджо Гандино дель Градо (ум. въ 1535 г.), не могутъ насъ здѣсь занимать. Даже менѣе односторонніе послѣдователи Корреджіо въ Моденѣ, какъ-то Никколо Абати (1512—1571), снова оживившія его стиль во Франціи, и

Бартоломмео Скедони (ум. въ 1615 г.), самостоятельно переработавшій его въ Италіи и не безъ таланта перенесшій его въ XVII вѣкъ, могутъ здѣсь быть лишь упомянуты. Нѣсколько дольше насъ займетъ Франческо Маццуола, прозванный иль Пармеджіанино (1504—1540), испытавшій влияние Корреджіо въ самой Пармѣ. Въ вѣчномъ городѣ оны слилъ это влияние съ воздѣйствіями римской школы въ болѣе или менѣе своеобразный, но несомнѣнно манерный стиль, который пользовался всеобщимъ успѣхомъ у современниковъ, не



„Данаа“ Корреджіо въ галлерей Барбаре въ Римѣ. По фотограф. Бродди во Флоренціи. Къ стр. 114

смотри на его удлиненыя фигуры съ длинными шееми, невыразительныя лица, холодный, хотя и не лишенный привлекательности колоритъ, соединенный, однако, съ добросовѣстнымъ, хотя сухимъ письмомъ. Съ его религіозными картинами можно познакомиться по „Явленію Богоматери надъ святыми“ и „Мадоннѣ съ розами“ Дрезденской галлерей, а съ его мифологическими картинками по привлекательному „Амуру, приготавливающему лукъ“ Вѣнской галлерей. Какъ многіе манерные художники, однако, Пармеджіанино всю свою силу обнаруживаетъ только въ портретахъ, лучшихъ для своего времени, въ чемъ легко убѣдиться въ галлерейхъ Неаполи, Вѣны, Флоренціи и Рима. Наконецъ, какъ основатель гравюры на мѣди въ Италіи Пармеджіанино заслуживаетъ опредѣленнаго мѣста въ исторіи репродукціонныхъ искусствъ.

Какую вообще роль верхне-итальянскіе художники играли въ исторіи

итальянской гравюры на мѣди, показала намъ уже римская школа граверовъ (ср. стр. 72). Однако, не только самъ Маркъ-Антоніо былъ болонцемъ, но и всѣ его главные ученики отъ Агостино Венеціано до Джанъ-Баттакомо Каральо были верхне-итальянцами по рожденію, а Агостино въ 1527 г. отправился къ Джуліо Романо въ Мантую, гдѣ теперь вторая мантуанская школа гравировъ прикнула къ мангеньевской первой. Ея главнымъ мастеромъ былъ Джорджо Гизи (1520—1580), обогатившій технику гравирования применениемъ точекъ для полутоновъ, между тѣмъ какъ одновременно Энеа Вико изъ Пармы, все еще работавшій для римскихъ издателей по римскимъ оригиналамъ, достигъ болѣе живописнаго впечатлѣнія путемъ суженія рядовъ штриховъ. Однако Пармеджанино, за которымъ послѣдовалъ Андреа Сбьявоне (ср. стр. 101) въ Венеци, гравировалъ на мѣди собственные произведения, и такое бы впечатлѣніе манерныхъ и грубыхъ ни производили его листы, уже это было шагомъ впередъ въ исторіи итальянской гравюры на мѣди.

Средоточіемъ книгопечатанія и гравюры на деревѣ оставалась попрежнему Венеція. Мы можемъ здѣсь только отметить, что Уго да Карпи (ум. въ 1523 г.) въ 1516 г. получилъ отъ Совѣта Венеціи привилегію на особую технику гравюры на деревѣ, перенесенной съ латуны при посредствѣ доски съ различными отгибами тисовъ и съ оставленіемъ бѣлыхъ мѣстъ, которая несомнѣнно уже раньше пропѣвала въ Германіи. И Уго также перерабатывалъ главнымъ образомъ римскіе оригиналы. Большинство верхне-итальянскихъ гравировъ и рисунковъ воспроизводили рисунки средне-итальянскихъ мастеровъ, и это обстоятельство несомнѣнно болѣе всего соотвѣствовало тому, что друія страны познакомились съ итальянскимъ искусствомъ XVI вѣка прежде всего въ томъ общици, которое дали ему римскіе мастера.

Возвратимся снова къ живописи Болоньи, города Марка-Антоніа. Въ болонской живописи отражается наиболѣе ясно упадокъ, приведшій къ маньеризму, и новыи подъемъ, создавшій стиль XVII вѣка, поэтому она представляетъ лучшее заключеніе исторіи итальянской живописи XVI столѣтія. Изъ феррарской области, подобно многимъ прежнимъ мастерамъ Болоньи, вышелъ и Бартоломмео Раменги да Ваньякавалло, ученикъ Франчіа (ср. т. II, стр. 821), перешедшій сперва изъ доссо, а затѣмъ къ Рафаэлю. Его „Распятый Христосъ“ въ Санъ Иустро болѣе всего напоминаетъ Франчіа, а Мадонна въ Пинакотекъ въ Болонью Рафаэля. Еще легче вошелъ въ русло Рафаэля Инноченцо Франкуччи да Имола (около 1494—1550 гг.). Подъ знаменомъ Микель-Анжелло стоятъ картины великаго зодчаго (ср. стр. 79) Пеллегрино Тибальди (1527—1591). Изъ школы Инноченцо происходитъ Просперо Фонтана (1512—1597), многочисленнымъ стѣннымъ и алтарнымъ картинамъ котораго, уже затронутымъ Корреджіо, нельзя отказать въ известномъ декоративномъ размахѣ. Школѣ Просперо принадлежитъ антверпенецъ Діониджо Кальвартъ, прозванный Фіамминго (ум. въ 1619 г.), который возвысился въ Болонью до положенія вліятельнаго главы школы, но

въ своихъ произведеніяхъ, какъ ни „корректно“ и искусно они написаны, обнаруживаетъ отсутствіе художественности и самостоятельности. Было ясно, что дѣло такъ дальше не поидеть. И вотъ въ Болоньѣ, какъ слѣдствіе, своевременно явились новаторы, представители фамиліи Карраччи, Людовико Карраччи (1555 -1619) со своими троюродными братьями Агостино и Аннибале, развитіе которыхъ, завершенное еще въ XVI столѣтіи, намъ не хочется отдѣлять отъ развитія ихъ школы, принадлежащей XVII вѣку. Величностъ, которую воспитываютъ академіи, слѣдуетъ, конечно, за ихъ школой, но все-таки было прогрессомъ, что у нихъ искусство снова научилось братья серьезно за свои задачи.

3. Искусство XVI столѣтія въ нижней Италіи.

Пышная, согрѣваемая небеснымъ и подземнымъ огнемъ земли южной Италіи и Сициліи въ XVI вѣкѣ, подъ властью испанскихъ наместниковъ, принимали лишь небольшое участіе въ мощномъ художественномъ движеніи, увлекшемъ за собою, начиная съ остальной Италіи, всю Европу.

Относительно зодчества высокою и познатою **ренессанса** въ Сициліи ничего не говоритъ даже ди Марно, историкъ сицилійскаго искусства. Только въ южной Италіи можно отмѣтить лишь отдѣльные зданія этого столѣтія. Аквила, прохладный городокъ въ Аbruццяхъ, только что стала испанскою, когда Кола делъ Аматриче выполнилъ здѣсь для церкви Санъ Бернардино (1527) фасадъ ранняго мавръ-анжеловскаго стиля. Неаполь уже привыкъ къ испанскому господству, когда здѣсь (въ 1516 г.) церковь Санъ Джованни а Карбонара получила свою круглую, расчлененную внутри дорическими пилястрами капеллу Караччиоли (см. рис. на стр. 118). Нѣсколько позже (1517 -1524) появилась здѣсь покрытая плоской кровлей одиошефная церковь Санга Маріа-делле Грацие, оживляемая „похожими на триумфальныя арки входами въ капеллы“ (Буркгардтъ). Затѣмъ здѣсь снова можетъ порадовать церковь Джезу Нуово (1584), выстроившая Пьетро Проведо въ стилѣ благороднаго позняго ренессанса, въ которой вмѣстѣ съ Гурлиггомъ мы видимъ центральный типъ зданія въ стилѣ Тибальди (ср. стр. 79), удлинненное въ духѣ римской лезуитской церкви Виньолы. Еще нѣсколько позже (въ 1592 г.) Дюиннею ди Бартоломмео построилъ оригинальную крестообразную базилику съ колоннами Санъ Филиппо Нери въ Неаполѣ, съ продольнымъ корпусомъ разчлененнымъ двѣнадцатью порфировыми колоннами на три нефа. Новое столѣтіе открылъ здѣсь ломбардецъ Доменико Фонтана (ср. стр. 52) своимъ новымъ прозаическимъ королевскимъ дворцомъ.

Въ архитектурѣ, и только для нея, въ продолженіе всего XVI столѣтія въ Сициліи и Неаполѣ главную роль играетъ декоративная мраморная пластика, наряду съ которой независимой скульптуры здѣсь и не было. Въ сицилійской декоративной скульптурѣ попрежнему господствовали Гаджини (ср. т. II, стр. 847). Потомки и послѣдователи Антониелло Гаджини (1478 до 1538), имена которыхъ здѣсь не мѣсто, равно какъ и ихъ работамъ, переходя изъ одного города въ другой, въ теченіе цѣлаго столѣтія заполняли сва

ружи и внутри сицилійскія церкви своими не особенно глубокими, но привлекательными скульптурными произведениями, впрочемъ и здѣсь постепенно впадавшими въ расчитанность движеніи. Въ Неаполѣ скульпторъ Джованни Мерліано изъ Ноли (1478—1558), искусство котораго изучилъ Фриццоли, игралъ теперь ту же роль со своими учениками и последователями, и лучшимъ изъ нихъ Джованни Доменико д'Аурія, что Гаджини въ Палермо. Главнымъ произведеніемъ этой школы является изящно выполненное украшеніе упомя-



Внутренность капеллы Караччолі въ Санъ Джованни а Карбонара въ Неаполѣ. По fotogr. Г. Броджи во Флоренціи

нутой уже Капелла Караччолі съ многочисленными скульптурами круглой пластики и въ полурельефѣ. Изъ алтарей Ноли наиболее известенъ алтарь Мадонны въ Санъ Доменико, выполненный въ спокойныхъ формахъ, но проникнутый внутреннимъ оживленіемъ, а изъ надгробныхъ памятниковъ манерный, но сильный по исполненію памятникъ намѣстника Педро де Толедо въ Санъ Джироламо делья Спальюоли. Со своимъ соперникомъ Джироламо ди Санта Кроче (1502—1537) Нола составляла въ Санта Марія делья Граціе, гдѣ каждый изъ нихъ исполнилъ алтарь и нѣсколько рельефовъ, безъ существенныхъ различій въ стилѣ между ними.

Если эту декоративную скульптуру Сициліи и Неаполя можно все-таки

считать художественнымъ продуктомъ мѣстной почвы, то живопись можетъ поставить рядомъ съ нимъ лишь очень немногое, свое мѣстное. Все, что можно было извлечь изъ книги „Мессинскіе живописцы“ и большого труда ди Марцо о сицилиской живописи, олицетвленное отъ шлаковъ плохо понятого мѣстнаго патриотизма, было научно обработано Иничекомъ, а въ недавнее время для Палермо вновь ди Марцо. Выдѣляется только личность Винченцо ди Павіа, прозваннаго Романо (ум. въ 1557 г.), раньше ошибочно носившаго имя Винченцо Аинемоло. Подъ этимъ именемъ подробно говорилъ о немъ Иничекъ, ди Марцо же, установивши его настоящее имя, общается о немъ новыми трудъ. Винченцо Романо, работавшій въ Палермо съ 1518 г., рѣшительный рафаэлистъ, хотя и не можетъ быть причисленъ къ ученикамъ Рафаэля. Во всякомъ случаѣ онъ получилъ подготовку на материкѣ. Его картины въ Палермо, какъ, например, Нисене Креста 1530 г., Вознесене Господне 1533 г. въ Пинакотекѣ, Мадонна дель Розаріо 1540 г. въ Саль Доменико, показываютъ постепенное возрастаніе индивидуальныхъ чертъ въ предѣлахъ традиціоннаго рафаэлевскаго направленія, удержаннаго здѣсь до конца столѣтія его учениками и послѣдователями, изъ которыхъ слѣдуетъ отмѣнить Антоніо Спатафора.

Болѣе значительнымъ, чѣмъ этотъ палермитанскій живописецъ, былъ все же Андреа Сабатини изъ Салерно (около 1485—1530 гг.), старшаго товарища котораго въ Мессинѣ, Джироламо Алибранди, или, какъ въ нее пишутъ, Алипранди, мы уже знаемъ (ср. т. II, стр. 849). Сабатини работалъ въ своемъ родномъ городѣ, въ Эболи и въ Сициліи, но главнымъ образомъ въ Неаполѣ. Обыкновенно его считаютъ ученикомъ Рафаэля въ Римѣ. Но Фриццини, сопоставивши научно его живописныя произведенія, указалъ на болѣе близкія отношенія между нимъ и Чезаре да Сесто (ср. стр. 86), точно также работавшимъ въ Неаполѣ и въ Сициліи. По непосредственности замысловъ, ясности языка формъ и свѣжести красокъ онъ въ извѣстной степени является счастливымъ представителемъ золотого вѣка на югѣ. Его фрески изъ жизни св. Инуарія въ Саль Джешаро де Повери въ Неаполѣ и многочисленные церковныя образа, напримеръ Поклонене волхвовъ въ Неапольскомъ музеѣ, могутъ дѣйствительно стать рядомъ съ болѣею частью картинъ послѣдователей Рафаэля, къ числу которыхъ онъ все же принадлежалъ. Другой художественный отлѣнокъ даль извѣстнаго ученика Рафаэля, ломбардецъ Полидоро да Караваджо (ср. стр. 71), переѣхавшій въ 1527 г. послѣ разрома Рима въ Неаполѣ и наконецъ въ Мессину. Въ Неаполѣ пробудилось его ломбардское чувство реального. Его большое „Нисене креста“ въ музеѣ этого города является предвѣстникомъ реализма неаполитанской школы XVII столѣтія.

Различить послѣдователей Андреа и Полидоро въ Неаполѣ не особенно трудно, но для насъ бесполезно. Замѣчательно, однако, что на переходѣ къ новому вѣку близкій землякъ Полидоро, великій Микель-Анджело да Караваджо (1569—1609) также принесъ въ Неаполѣ свой реализмъ, проникнутый новыми искаціями, выработанный имъ уже въ Римѣ

Заключеніе.

Классическое итальянское искусство расцвѣта XVI столѣтія было несомнѣнно національнымъ искусствомъ. Даже его античная составная часть вышла буквально изъ итальянской почвы, а все остальное состояло изъ чертъ, заимствованныхъ у итальянскаго населенія, итальянскаго пейзажа, изъ итальянскихъ народныхъ вѣрованій и итальянскаго народнаго духа. Развитие искусства отдельныхъ областей Италіи быстро получило общее художественное значеніе для всей Италіи. Вазари могъ предпочитать флорентинцевъ, Пьетро Аретино и Людовико Дольчи могли прославлять венеціанцевъ, Ломатто могъ превозносить до небесъ миланцевъ, но въ художественномъ сознаніи народа великіе художники жили для всей Италіи. Если тѣ или другіе изъ великихъ мастеровъ создавали художественныя произведенія для крайняго сѣвера или крайняго юга Италіи, то другіе, творя и поучая, сами разносили свое искусство изъ одного мѣста въ другое. Дѣйствительное смѣшеніе мѣстныхъ стилей происходило при этомъ, однако, лишь въ определенныхъ границахъ и, кромѣ того, не всегда къ выгодѣ искусства. Такъ какъ искусство каждой области имѣло свои собственные корни, то искусство всей Италіи было національно, и именно наиболее субъективные изъ великихъ итальянскихъ мастеровъ, въ родѣ Микель-Анжело и Корреджіо, не могли бы появиться ни на какой другой почвѣ, кромѣ итальянской.

Ослѣвленные и увлеченные смотрѣли другіе народы на свѣтъ новаго, классическаго итальянскаго національнаго искусства. Если мы подъ классическимъ будемъ понимать общепризнанное и вѣчное, то является вопросъ, насколько искусство одного народа можетъ быть классическимъ для всѣхъ народовъ. Объ этомъ я высказался въ другомъ мѣстѣ. На итальянской почвѣ не удается ни бордо, ни реинвейнъ. Сѣверная почва не дастъ ни кіанти, ни фалерскаго. Конечно, народы могутъ взаимно пользоваться своими произведеніями. Поисемнѣнно, что съ пересаживаніемъ дѣло обстоитъ нѣсколько иначе. Только въ тѣхъ случаяхъ, когда чужая почва подходитъ чуждому растенію, получится успѣхъ. Общепризнанность классическаго итальянскаго искусства выражается прежде всего въ наслажденіи, сопровождающемъ его воспріятіе, а не въ творческой переработкѣ его иначе одаренными народами, у которыхъ есть свое національное искусство. Ослѣвленные и увлеченные, остальные народы не тотчасъ сознали границы, въ предѣлахъ которыхъ они могутъ усвоить классическое итальянское искусство, и поучительная борьба за это усвоеніе наполняетъ значительную часть исторіи искусства XVI вѣка остальныхъ народовъ.

II. Нѣмецкое искусство XVI столѣтія.

1. Предварительныя замѣчанія.

Въ началѣ новаго столѣтія и надъ Германіей завялась заря новаго, болѣе полнаго содержаніемъ существованія. На колесахъ торговца черезъ Альпы

проникло благосостояніе, безъ котораго искусство чахнуть, а на крыльяхъ слова проникъ гуманизмъ, возродившій въ свое время духовную жизнь древнихъ грековъ и римлянъ. Изъ глубины нѣмецкаго народнаго сознанія пробилось то бурное движеніе, которое привело къ освобожденію умовъ отъ духовной опеки Рима; на мѣстной почвѣ укоренились промыслы и кустарный трудъ, съ золотой почвой которыхъ тѣсно срослись изобразительныя искусства въ Германіи. Нѣмецкое искусство первой цвѣтущей трети XVI столѣтія душой и тѣломъ нѣмецкое, не могло, да и не хотѣло противиться проникновенію итальянскаго ренессанса не только въ свои ориентальныя мотивы, но, ослабленное блескомъ южныхъ формъ, оно старательно усваивало себѣ изъ нихъ то, что подходило къ его природнымъ силамъ, но наружному виду грубоватымъ и рѣзкимъ, а внутри очень задушевыма и живымъ. Развитие нѣмецкаго искусства всего XVI вѣка было борьбой за усвоеніе или отклоненіе итализма. Къ сожалѣнію, эта борьба окончилась временнымъ пораженіемъ нѣмецкаго искусства, и насколько слабѣ были его отклики къ концу столѣтія, настолько сильнѣе были ихъ потѣмъ въ началѣ его.

Обстоятельства того времени въ Германіи были неособенно благоприятны для искусствъ. Религіозная борьба отвлекала наибольшую часть духовныхъ силъ народа, а у нѣмецкихъ императоровъ не было ни силы, ни средствъ, чтобы отличиться на поприщѣ поощренія искусствъ. Не забудется все то, что сдѣлалъ для лучшихъ художниковъ своего времени императоръ Максимилианъ (1493—1519), обезпечившій пенсіей Дюрера, созданіемъ своихъ большихъ серій гравюръ на деревѣ, заказами портретистамъ и постановкой своего огромнаго надгробнаго памятника въ Инсбрукъ. При его наследникахъ уже не было художниковъ равнаго значенія. Когда Рудольфъ II (1576 до 1612 г.) въ продолженіе послѣднихъ десятилѣтій вѣка старался поощрять искусства въ Прагѣ, онъ могъ этого достигнуть главнымъ образомъ лишь путемъ привлеченія иностранныхъ художниковъ и ихъ произведеній. Во главѣ отдѣльныхъ государей, расположенныхъ къ искусствамъ, стоялъ, какъ подтвердили изслѣдованія Гурлитта и Брука, въ первой половинѣ столѣтія другъ Лютера въ Виттенбергѣ, курфюрстъ саксонскій Фридрихъ Мудрый. Со стороны католиковъ ему соревновалъ кардиналъ Альбрехтъ Бранденбургскій въ Галле, Маинцъ и Ашаффенбургѣ. Позднѣе курфюрсты Фридрихъ II и Отто-Генрихъ Пфальцскій принадлежали къ наиболѣе рѣшительнымъ друзьямъ искусства въ Германіи. Разумнымъ поощрителемъ искусства среди протестантовъ второй половины столѣтія явился маркграфъ Бранденбургъ-Анебахскій Георгъ Фридрихъ, а въ католическомъ мѣрѣ — баварскіе герцоги Альбрехтъ V и Вильгельмъ V. Главнымъ средоточіемъ изобразительныхъ искусствъ оставались все-таки имперскіе города, и впереди всѣхъ Нюрнбергъ и Аугсбургъ, гдѣ власти и товарищества были, конечно, менѣе способны тратить средства для искусствъ, чѣмъ богатые граждане. Изъ нихъ Фуггеры въ Аугсбургѣ болѣе остальныхъ проявляли свой интересъ къ искусству чисто по-княжески. Большихъ заказовъ, однако, не бывало и у величайшихъ нѣмецкихъ мастеровъ, не было даже у самого Дюрера. Нѣкоторые, какъ Гольбейнъ, живопи-

сецъ, и Мейтъ, скульпторъ, нашли работу за границей. Тѣ, которые оставались дома, были принуждены обратиться къ малому искусству и къ производству репродукцій, для которыхъ скорѣе можно было найти сбытъ и окупить издержки на предприятие; и именно эти отрасли искусства, такъ хорошо вѣтрѣченныя домашними привычками въ жизни нѣмецкаго народа, именно гравюра на деревѣ и гравюра на мѣди, заслужили главную славу нѣмецкому искусству XVI вѣка. Его главныхъ мастеровъ, Дюрера и Гольбейна, даже сами итальянцы и испанцы называютъ непосредственно послѣ великихъ мастеровъ Италіи, прокладывавшихъ новые пути.

2. Нѣмецкое зодчество XVI столѣтія.

Архитектура „нѣмецкаго ренессанса“, значеніемъ которой мы обязаны обширнымъ изысканіямъ Любке, Доже, Бецольда и Гофмана, заглѣмъ снимкамъ и публикаціямъ Ортвенна и Шеффера, Фритша и другихъ, не можетъ равняться со своей итальянской сестрой ни величиною, ни логичностью и ясностью. Въ планировкѣ и въ корпусѣ зданія она сохраняла сложившіяся формы. Готически крестовый сводъ съ нервюрами и готическая сквозная рѣзба господствовали въ большинствѣ немногихъ вновь строившихся церквей, возникавшихъ теперь въ Германіи. Крайняя угловая башня, при переходѣ отъ средневѣковыхъ замковъ къ современнымъ дворцамъ, еще часто обозначали наружное обрамленіе великолѣпныхъ, снабженныхъ обширными внутренними дворами княжескихъ жилыхъ построекъ, лѣстницы которыхъ внутри надворныхъ башенъ, не говоря объ исключеніяхъ, въ теченіе всего столѣтія были еще витовныя. Дома горожанъ сохраняли снаружи свои фронтоны, а въ сѣверной Германіи внутри имѣли сѣни, указывающія на ихъ происхожденіе отъ нижне-саксонскаго крестьянскаго дома, въ верхней же Германіи при болѣе богатыхъ постройкахъ сохранили дворъ, черезъ который идетъ по крайней мѣрѣ одна арочная галлерей, соединяющая переднюю часть дома съ задней. Произведеніями нѣмецкаго ренессанса въ эти постройки становятся главнымъ образомъ благодаря украшеніямъ, подражающимъ античнымъ, благодаря пилястрамъ и фризамъ, украшеннымъ симметричными растительными завитками, вазами, амурами и бесполовыми животными въ духѣ верхне-итальянскаго ранняго возрожденія и благодаря произвольно переработаннымъ греко-римскимъ капителямъ, носителями которыхъ нерѣдко являются вздутыя внизу „балхенны“ или „канделибровыя“ колонны. Эти новыя формы украшеній выступаютъ прежде всего на порталахъ, фонаряхъ, лѣстничныхъ башняхъ, фронтонахъ. Въ нѣмецкомъ ренессансѣ, однако, съ самаго начала нѣтъ недостатка и въ сложныхъ многостажныхъ фасадахъ съ пилястрами и полуколоннами; къ сожалѣнію, съ самаго начала ему недостаегъ только чувства чистыхъ пропорцій и органическихъ расчлененій, проявляющагося лишь во второй половинѣ столѣтія.

Строке и органичѣе всего подражаютъ античному искусству, понятно, тѣ нѣмецкіе зодчіе, которые сами побывали въ Италіи. Собственно, къ нѣмецкому ренессансу не принадлежатъ зданія, возведенныя въ Германіи итальян-

нами, какъ, напримѣръ, окруженный галлереей съ полуциркульными аркадами прелестный увеселительный дворецъ Белведере въ Прагѣ (1536), затѣмъ дворецъ двора въ Ландсгутѣ (1536—1547) въ стилѣ классическаго высокаго ренессанса, а также тогдашній чистый по формамъ дворцовый порталъ (1555) на Юденгофѣ въ Дрезденѣ, постройки Джованни-Марии Носсени, описанный Маковскимъ, въ особенности его пышная княжеская капелла (1585) въ соборѣ во Фрейбергѣ и великолѣпный дворецъ Пястовъ въ Бергѣ (1547), верхне-итальянскіе строители котораго, однако, при содѣйствіи, конечно, нѣмецкихъ рабочихъ, сдѣлали столько уступокъ нѣмецкому вкусу, что мы можемъ причислить его къ нѣмецкому ренессансу.

Истинно нѣмецкая архитектура ренессанса, знакомство которой съ итальянскими формами основано на орнаментахъ гравюръ и художественныхъ руководствъ, происходитъ отъ итальянизированной нѣмецкой орнаментики XVI столѣтія, впервые основательно освѣщенной Лихтваркомъ, а въ послѣднее время Деря. Къ ея тогдашнимъ источникамъ относятся гравюры на деревѣ Петера Флеттнера (Флётнера, ум. въ 1546 г.), выдвинутого Гауптомъ, не безъ натяжки на первый планъ общаго развитія, послѣ чего, какъ Реймерсъ сдѣлалъ сводку его гравюръ на деревѣ и рисунковъ, Доманигъ — медалей, а Конрадъ Ланге — въ видѣ его произведеній въ цѣломъ. Печатные



Обрамленіе одной эпитафій въ Іоанновскомъ костелѣ въ Фрейбергѣ По Фотолу Доме.

труды, имѣвшие наибольшее вліяніе, были: небольшая книга по искусству Фоггера (1537), „Мавританскіи орнаменты“ Флеттнера (1549), иллюстраціи того же Флеттнера къ нѣмецкому Витрувію (1548) Ривіуса и, наконецъ, блестящая талантомъ книга объ архитектурѣ Веннеля Диттерлина (1598), на всѣхъ парусахъ плывущаго въ чудесную страну стилия барокко.

Нѣмецкій орнаментъ ренессанса начинается съ указанныхъ уже (ср. стр. 122) украшеній верхне-итальянскаго ранняго возрожденія, которымъ онъ придавъ болѣе грубыи видъ, затѣмъ вступаетъ на путь „протеска“ высокаго ренессанса (ср. т. II, стр. 789), придавши ему совершенно безжизненную симметрію, и, начиная съ 1540 г., развиваетъ вмѣстѣ съ своей нидерландской сестрой такъ называемую систему завитковъ (см. рис. выше), явившихся раньше всего въ обрамленіяхъ картушей (ср. стр. 122) въ видѣ закрученныхъ по краямъ массивныхъ обрамляющихъ поверхностей, а затѣмъ быстро переходитъ къ закрученнымъ „знаменамъ“ и перевязкамъ, которые, удваиваясь, какъ и вся рама, и пріобрѣтая отверстія, взаимно проникають другъ друга.

Начиная съ 1550 г., къ этимъ образованіямъ на рамахъ присоединяются „гротески“, между тѣмъ какъ въ изгибы проникають новые, уже настоящіе мотивы „мореско“ съ безконечными сплетеніями лентъ и цвѣточныхъ стеблей. Начиная съ 1580 г., съ выступленіемъ Нидерландовъ, „морскіе“ превратился въ лентовидную, накладную „оковку“ (см. рис. на стр. 125), которая благодаря насакеннымъ шляпкамъ, какъ у гвоздей, часто, дѣйствительно, кажется прибитой гвоздями. Наконецъ, концы этихъ накладныхъ лентъ утончаются и утолщаются, и такимъ образомъ даютъ начало какъ бы „качающимся разводамъ“, слова напоминающимъ позднеготическій пламенѣющій сквозной переплетъ, такъ что по мѣрѣ того какъ остальные искусства все сильнѣе поддаются подъ итальянское вліяніе, орнаментика какъ разъ принимаетъ самостоятельный сѣверный характеръ, нѣсколько безпокойный, но часто проведенный съ хорошимъ равновѣсіемъ.

Начиная съ 90-хъ годовъ XV столѣтія на порталахъ, на обрамленіяхъ надгробныхъ памятниковъ и въ гравюрахъ на деревѣ въ Германіи встрѣчаются отдѣльные мотивы ренессанса. Кромѣ Дюрера, на первомъ итальянскомъ путешествіи (1495) котораго мы настаиваемъ, въ Италию побывали Петръ Фишеръ младшій (ср. т. II, стр. 677), а затѣмъ, вѣроятно, до 1520 г. также Хансъ Бургмайръ, Петръ Флеттнеръ и Лой Герингъ. Эти живописцы и скульпторы, увидѣвши прекрасныя югъ собственными глазами, были во всякомъ случаѣ ближайшими посредниками между итальянскимъ раннимъ ренессансомъ и нѣмецкимъ искусствомъ. На самомъ дѣлѣ, Дюреръ уже во второй гравюрѣ на деревѣ своего Апокалипсиса (1498) украсилъ нѣкоторые изъ большихъ подѣлочниковъ орнаментами въ стилѣ ренессанса.

Древнѣйшая постройка „нѣмецкаго ренессанса“ есть капелла Фуггеровъ (1509—1512) въ церкви св. Анны въ Аугсбургѣ. Своды — готическіе, но мраморная облицовка стѣнъ, къ скульптурамъ которыхъ мы еще вернемся, щеголяетъ стилемъ настоящаго венеціанскаго ранняго ренессанса. Еще яснѣе передаетъ впечатлѣніе этого стиля украшенный вышѣтней росписью дворъ дома Фуггеровъ (1515). Настоящими архитектурными произведеніями ренессанса Петра Флеттнера являются изящныя, совершенно въ духѣ времени выполненныя треугольный фонтанъ на рыночной площади въ Майнцѣ (1526) тонкая каменная украшенія портала и фризавъ, каминъ и полъ (1534) зала въ домѣ Гиршфогелей въ Нюрнбергѣ, а также фонарь, порталъ и нѣкоторыя частности въ отдѣлкѣ комнатъ дома Тухеровъ, расположеннаго по сосѣдству, наружная отдѣлка котораго отражаетъ французскій переходный стиль. Какъ медленно распространялись въ южной Германіи подлинныя формы ренессанса, показываютъ кудреватый смѣшанный стиль башни церкви св. Квиана въ Гейльброннѣ (1529) и болѣе благородный переходный стиль ратуши (1535) въ Элизгеймѣ въ Эльзасѣ, украшенный надъ готической галлереей съ аркадами нижняго этажа простыми пилястрами въ стилѣ ренессанса.

Въ полномъ развитіи „нѣмецкій ранній ренессансъ“ является намъ преимущественно въ Саксоніи. Богато расчлененныя рядами пилястровъ фа-

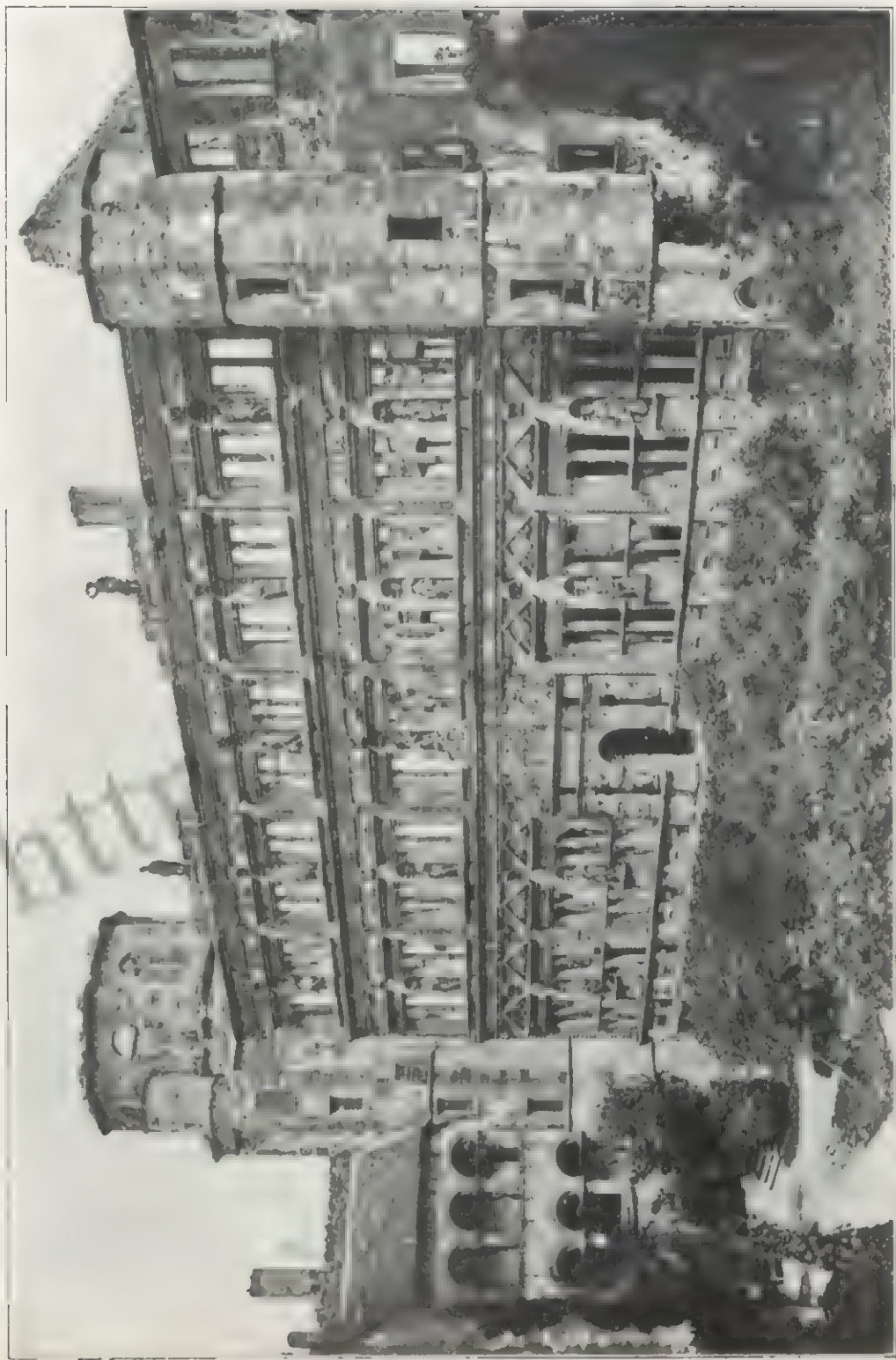


Историческая фотография

1880 г. № 11

1. Дворъ Дрезденскаго замка.

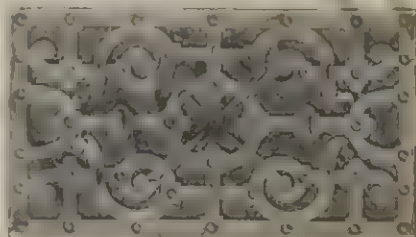
Изъ фонъ-страницъ гравировки Ф. и О. Брокмана (Р. Таггеръ въ Дрезденѣ).



2. Дворъ Гейдельбергскаго замка.

Изъ фот. грав. Е. И. Яковл. 66. Гейдельберг.

садъ съ фронтономъ Георгіевскаго флигеля Дрезденскаго дворца, построеннаго послѣ 1530 г. Гансомъ Шинкеланцемъ, не сохранился. Дошли до насъ лишь пореставлированныя на другое мѣсто, ясно расчлененныя и богато украшенныя Георгіевскія ворота этого зданія (см. рис. на стр. 126), художественно-историческое происхожденіе которыхъ устанавливается съ совершенной ясностью изъ сравненія съ Порта дель Рапа собора въ Комо. Затѣмъ слѣдуетъ возведенный Конрадомъ Кребомъ внушительный восточный корпусъ замка въ Торгау (1532—1536; монографія Левин), двойныя окна котораго все еще имѣютъ позднеготическую гардинную арку (ср. т. II, стр. 698), между тѣмъ какъ украшенія въ стилѣ ренессанса развертываютъ все свои прелести на перилахъ, фонаряхъ и башенныхъ балконахъ главнаго двора и въ особенности на величественной, съ ионическими окнами, пристройкѣ предъ винтовой лѣстницей, снабженной еще готическимъ сводомъ. Менѣе внушительнымъ, но болѣе пыльнымъ является построенное Каспаромъ Фотомъ новое зданіе Дрезденскаго дворца (154), самой парадной частью котораго является опять-таки большой дворъ (см. табл. 11, рис. 1). Средній выступъ въ видѣ башни украшенъ во всѣхъ четырехъ этажахъ открытыми, колончатыми галлереями съ аркадами, а угловыя башни, скрывающія винтовую лѣстницу, имѣютъ на шпильстрахъ богатую орнаментацию въ стилѣ ранняго ренессанса. Сохранились только на рисункахъ, и строились около 1538 г. Каспаромъ Тейсомъ Берлинскій дворецъ просто и благородно развивалъ тотъ же стиль.



„Оковка“ колодезца на торговой площади въ Ротенбургѣ. По фотогр. Деме.

Въ архитектурѣ городскихъ домовъ сѣверной Германии въ первой половинѣ вѣка переторочатые постройки продолжаютъ быть въ художественномъ отношеніи болѣе интересными, чѣмъ каменные, являясь самыми конструктивными среди всѣхъ строительныхъ немецкихъ стилей. Изъ рѣзба на доскахъ, порогахъ, выступающихъ концахъ балокъ и на перилахъ соответствуетъ строительному значенію этихъ частей, такъ что, напримѣръ, вѣлообразная пальмѣ тля или раковина, закрывая раскосъ появивается здѣсь всегда у подошвы косяковъ или заполняетъ подоконныя стѣны. Гильдестеймъ, фронтонные фасады котораго иногда обращаютъ наружу лишь рѣзные и раскрашенныя деревянные части, и Брауншвейгъ и Гальберштадтъ, дома которыхъ обращены на улицу своими длинными сторонами, самые богатые этого рода зданіями, дающими художественное впечатлѣніе. Въ Гильдестеймѣ выдѣляется домъ мясниковъ (1529), а въ Брауншвейгѣ домъ „Старые вѣсы“ (1534).

Лишь во второй половинѣ XVI вѣка немецкій ренессансъ празднуетъ свои лучшія побѣды, хотя въ сѣверной Германии онъ находится теперь подъ очевиднымъ нидерландскимъ вліяніемъ, а въ южной вновь подпадаетъ подъ верхне-итальянскія вліянія. Во всякомъ случаѣ многое изъ того, что

кажется заимствованіемъ, слѣдуетъ считать самостоятельнымъ параллельнымъ развитіемъ; и во всякомъ случаѣ наиболѣе пышныя зданія нѣмецкаго ренессанса этого времени путемъ усвоенїя выработали себѣ самостоятельность не



Старый порталъ Георгіенскаго Флигеля въ Дрезденѣ. По Готторъ Ф. и О. Брокманъ въ Дрезденѣ.
Къ стр. 125.

только по отношенію къ Італїи, но и по отношенію къ родственнымъ Нидерландамъ.

Церковное зодчество все еще оставалось почти безъ движенія. Дворцовыя капеллы протестантскихъ князей, и старѣйшая между ними капелла въ Торгау (1544), были однефными церквами съ амфорами, съ готическими сѣтчатыми

сводами. Украшенныя орнаментами въ стилѣ ренессанса эмпоры поздне-готической церкви Богоматери въ Галле (1530) зальной системы, построенной кардиналомъ Альбрехтомъ Бранденбургскимъ, также протестантскаго происхожденія (1554). Дворцовая капелла въ Аугустсбургѣ (1570), какъ зданіе, крытое коробовымъ сводомъ, снабженное тосканскими полуколоннами съ эмпорами, Эргарда ванъ деръ Меера, показываетъ, какъ нидерландскій ренессансъ появился въ верхней Саксоніи. Стиль католическаго ренессанса контр-реформациі начинается университетская церковь въ Вюрцбургѣ, построенная въ 1582—1597 гг. епископомъ Юльемъ (Юлевъ стиль), внутренность которой, несмотря на готическія окна со сквознымъ перелетомъ, представляетъ двухэтажную церковь съ эмпорами и аркадами классическихъ орденовъ. Первою церковью Германіи чистаго стиля ренессанса и вмѣстѣ самымъ мощнымъ церковнымъ сооруженіемъ нѣмецкаго ренессанса является одновременная іезуитская придворная церковь св. Михаила въ Мюнхенѣ, цѣльное внутри зданіе, покрытое мощнымъ коробовымъ сводомъ. Вмѣсто боковыхъ нефовъ оно охвачено боковыми капеллами, высокій трансептъ впереди хора расчленяеть его въ планѣ нижняго основанія, эмпорами надъ боковыми капеллами оно расчленено въ высоту, и изищно украшено статуями въ нишахъ между коринтскими двойными пилястрами въ нижней части продольнаго корпуса.

Во главѣ замковъ этого времени стоитъ Гейдельбергскій, разрушенными французами еще въ 1689 и 1693 гг. и въ видѣ руины, обвитый свѣжею зеленью лѣса, благодаря сочетанію построекъ различныхъ вѣковъ, производить единственное въ своемъ родѣ живописно-архитектурное впечатлѣніе. Эшельгейзеръ съ Кохомъ и Зелль подробно доказали, что „Зальное зданіе“ курфюрста Фридриха II (1544—1546) и зданіе курфюрста Отто-Генриха (1556—1559), схожившися подъ прямымъ угломъ въ северо-восточномъ углу всего сооруженія (табл. 11, рис. 2), принадлежать къ главнымъ созданіямъ нѣмецкаго ренессанса. „Зальное зданіе“, главная зала котораго была сплошь покрыта зеркалами, производитъ архитектурное впечатлѣніе благодаря лишь своимъ обращеннымъ во дворъ двухэтажнымъ галереямъ съ аркадами. Зданіе Отто-Генриха развертываетъ всю пышность ренессанса. Гофманъ и Ротъ блестяще доказали, что оно было начато не при Фридрихѣ II, какъ полагали Гауптъ и Косеманъ, а, согласно съ преданіемъ, лишь при Отто-Генрихѣ. Въ противоположность всемъ прежнимъ предположеніямъ Ротъ сдѣлалъ вѣроятную догадку, что творцомъ его былъ главный зодчій обоихъ государей Гинель Энгельгардтъ. Нельзя отрицать, что въ чрезвычайно богатомъ дворномъ фасадѣ скрещиваются нидерландскія и итальянскія воспоминанія, но изъ свободной переработки, переоффики и сопоставленія разнородныхъ элементовъ этотъ фасадъ вышелъ все-таки самостоятельнымъ созданіемъ нѣмецкаго ренессанса. Статуи въ нишахъ съ раковинами вмѣстѣ съ слуховыми окнами, богато украшенными пилястрами и полуколоннами, принимаютъ участие въ расчлененіи трехэтажнаго лицевого фасада, а хорошо размѣренныя пропорціи его приводятъ все въ органическую связь. Фронтоны не сохранились. Мощный порталъ съ атлантами увѣнчивается вышеупомянутыми мотивами завитковъ, которые нѣ-

скольکو позже снова являются, но въ болѣе выраженной формѣ на порталахъ замка въ Тюбингенѣ.

Мотивъ дворовыхъ аркадъ гейдельбергскаго „зальнаго зданія“, подвергаясь различнымъ видоизмѣненіямъ, придаетъ главную прелесть и другимъ княжескимъ замкамъ того же времени въ южной Германіи, замку Отто-Герриха въ Нейбургѣ на Дунаѣ, старому замку герцога Христофора въ Штутгартѣ (1553), главному созданію зодчаго Аберлина Третша, равно какъ начатому въ 1555 г. маркграфомъ Георгомъ-Фридрихомъ при содѣйствіи Каспара Фишера мощному Плассенбургу близъ Кульмбахъ, аркады котораго сплошь оштукатурены орнаментами въ духѣ ранняго ренессанса. Кошотенное зданіе Альбрехта V въ Мюнхенѣ (теперь Монетный Дворъ) производитъ впечатлѣніе собственно своимъ огромнымъ дворомъ съ арочными галлерейми. Въ новой мюнхенской резиденціи, явившейся во всемъ своемъ великолѣпіи только въ XVII столѣтіи, нѣкоторыя части относятся уже ко времени Вильгельма V, напримѣръ, дворъ съ гратами Фридриха Сустрига, этого разносторонняго нидерландца.

Самымъ самостоятельнымъ и прекраснымъ зданіемъ ренессанса, повидимому, былъ сломанный въ 1846 г. „увеселительный домъ“ герцога Людвигъ въ Штутгартѣ (послѣ 1575 г.), отдельно выстроенное здание съ фронтономъ, съ бассейнами прохладной воды въ нижнемъ этажѣ, главный строитель котораго называется Георгомъ Беромъ (см. рис. на стр. 129). Сотрудникомъ его былъ ученикъ Генрихъ Шиккардтъ (1558—1634), самостоятельныя постройки котораго, воплотивъ послѣдовательно подражающія итальянскимъ, относятся уже къ XVII столѣтію.

Въ сѣверной Германіи строеніе замковъ развернуло генеръ своеобразныя красоты особенно въ Мекленбургѣ подъ властью художественно настроенныхъ герцоговъ Годавна-Альбрехта и Ульриха. Замокъ герцога Ульриха въ Гвостровѣ (послѣ 1556 г.), массивное расчлененіе котораго достигается только благодаря выступамъ и углубленіямъ, угловымъ башнямъ и полосамъ фризамъ, является образцомъ современнаго кирпичнаго зданія съ художественной штукатурной отделкой. Наоборотъ, описанный Зарре Книжкѣй Дворъ герцога Альбрехта въ Висмарѣ (1555) представляетъ образецъ нештукатуреннаго, обшитаго терракотовыми плитками кирпичнаго зданія; его терракотныя фабрики Стация фонъ Дюрена въ Любекѣ встрѣчаются и на другихъ зданіяхъ, но здѣсь онѣ особенно утонченно усиливаютъ общее впечатлѣніе. Изъ небольшихъ замковъ северо-западной Германіи, далеко уступающихъ этимъ пышнымъ постройкамъ, нѣкоторыя, напримѣръ замокъ въ Вольбекѣ около Мюнстера, поучительны въ смыслѣ историческаго развитія. Замѣчательны фронтоны лѣстницъ у домовъ этихъ мѣстностей. Ихъ ступени увѣнчаны тѣми полукруглыми въ очертаніяхъ вѣрами, которые деревянная архитектура примѣняла въ качествѣ подножій. На рагушѣ въ Рингелъѣ они, однако, служили верхними оконными наличниками. Дальнѣйшее развитіе, отлично очерченное Паули, показываетъ затѣмъ, какъ эти частности украшенія постепенно уступаютъ мѣсто волнамъ, къ которымъ пригоняются сначала ихъ части, пока, наконецъ, завитки и накладной орнаментъ не становятся сплошными.

Нѣмецкимъ ратушамъ ренессанса новѣйшій трудъ посвятить Гринебахъ. Между верхне-рейскими ратушами второй половины XVI столѣтія ратуша въ Мюльгаузенъ въ Эльзасѣ (1552) представляетъ главный примѣръ верхне-нѣмецкой фасадной росписи, не всегда стилизо замѣняющей дѣйствительную архитектуру перспективной ложной, а бывшая ратуша въ Страсбургѣ (1585) блистала пластической роскошью Гейдельбергскаго замка. На нижнемъ Рейнѣ прекрасный портикъ ратуши въ Кельнѣ (см. рис. на стр. 130), мастерское произведеніе Вильгельма Вернике (1569), возвышается въ видѣ двухъ эта-

жей „павильо-новъ“ съ неза-висимо поста-вленными ко-ринтскими ко-лоннами. Въ сердцѣ Герма-ни мощная ра-туша въ Ротен-бургѣ на Та-уберѣ (1572), въ Швейнфур-тѣ (1570) и въ Альтенбургѣ (1562) произ-водятъ впечат-лѣніе именно своимъ замкну-тымъ общимъ расположені-емъ, вытекаю-щимъ изъ жи-тейской потреб-ности, своими живописными формами и башнями. Новая ратуша въ Лемго принадлежитъ болѣе новому времени (1589), а прежняя ратуша въ Лейпцигѣ, о строительѣ которой Геронимъ Лоттеръ мы знаемъ изъ указаній Вустмана, была древнѣе (1556). Любекская ратуша въ 1579 г. была измѣ-нена болѣе поздней пристройкой въ стилѣ нидерландскаго ренессанса. По-строенная въ 1574—1576 гг. Маргеномъ Арнеономъ изъ Дельфта, богатая окнами ратуша въ Эмденѣ имѣетъ вполнѣ голландскій характеръ, а возведенная въ 1585 г. Антономъ ванъ Оббергеномъ изъ Мехельна старая ратуша въ Данцигѣ, въ которой Вредеманъ де Врисъ изъ Левардена (1596 г.) выполнилъ богато украшеніе лѣтней залы совѣта, — чисто фламандскіи.



Прежній „увеселительный домъ“ въ Штутгартѣ. По Р. Доме. Къ стр. 129.

Другія сѣверно-нѣмецкіи ратуши и торговые ряды также имѣютъ комнаты съ необыкновенно богатыми панелями и рѣзьбой. Начиная съ половины столѣтія, къ которой относится прекрасная обшивка панелями залы Кантула въ

Мюнстерѣ, можно прослѣдить развитіе отъ примѣненія настоящихъ обрамленій до подражанія настоящимъ архитектурнымъ формамъ. Главными произведе-



Порталь Калькской ратуши Вильгельма Вернике. По фотографіи.

ніями этого рода являются „Заль Мира“ въ ратушѣ въ Мюнстерѣ, великолѣпныя панели Ганса Грегге въ Фреденгагенской комнатѣ (1573—1585) въ домѣ торговцевъ въ Любекѣ и „Заль Совѣта“ Гердта Суттмейера въ Люнебургѣ (1568)

съ пышными дверями рѣзчика Альберта изъ Зеста (1568—1584), с которымъ сообщаетъ Бенке.

Частныя жилища этого періода въ южной Германіи отмѣчены лишь медленнымъ прогрессомъ. Если эффектный домъ Топлеровъ (1590) въ Нюринбергѣ имѣетъ еще поздне-готическія формы, то рыцарскій домъ въ Гейдельбергѣ (1592) развертываетъ все очарованіе тамошняго замковаго стиля. Однако, итальянскими созданіями на нѣмецкой почвѣ являются рыцарскій домъ въ Лопернѣ (1557), „домъ цеха ведерниковъ“ въ Базелѣ и много разъ описанныя, украшенныя Понцано въ стилѣ гротеско комнаты 1570 и 1572 гг. въ домѣ Фуггеровъ въ Аугсбургѣ. Наоборотъ, домъ съ бѣлымъ орломъ въ Штейнѣ на Рейнѣ и расписанный въ 1570 г. Тобнасомъ Штimmerомъ рыцарскій домъ въ Шаффгаузенѣ характеризуютъ верхне-нѣмецкую манеру фасадной росписи, въ которой съ успѣхомъ принималъ участіе Гольбейнъ.

Въ сѣверной Германіи деревянное зодчество продолжаетъ развиваться по описаннымъ уже путямъ (ср. стр. 125). Каменное строительство, въ нѣкоторыхъ, приморскихъ областяхъ примѣнявшее пиленный камень для обшивки кирпичныхъ построекъ по голландскому образцу, дало теперь рядъ своеобразно пышныхъ, богато расчлененныхъ системами пиллястровъ или полуколоннъ городскихъ домовъ, изъ которыхъ мы назовемъ только „одежный домъ“ съ высокимъ фронтономъ на Остеритрассе въ Гамельнѣ (1576). Гамельнъ представлялъ особую, небольшую область своеобразнаго стиля, отмѣченную Паули. Наконецъ въ Данцигѣ, улицы котораго живописно оживляются „крылечками“, съ высокими лѣстницами-балкончиками передъ входной дверью, и въ особенности его длинный переулокъ даетъ рядъ интересныхъ, хотя узкихъ домовъ въ стилѣ ренессанса этого времени, при чемъ домъ Штеффеновъ, построенный, вѣроятно, какимъ-нибудь нидерландцемъ, является однимъ изъ самыхъ послѣдовательныхъ и роскошныхъ. Нидерландскій стиль расцвѣлъ именно въ Данцигѣ.

Общая картина нѣмецкаго зодчества XVI столѣтія представляется довольно пестрой и замысловатой. Однако удобныя для жилья помѣщенія, съ живымъ чувствомъ приспособленныя къ различнымъ цѣлямъ и отражающія многія дорогія сердцу нѣмецкаго народа потребности и даже ихъ декоративныя формы, по-прежнему полны свѣжести и оригинальности, покуда старое искусство даетъ имъ направление, а не заполняетъ ихъ. Мы увидимъ, что нѣмецкій ренессансъ, какъ таковой, переходитъ еще за порогъ XVII столѣтія, но затѣмъ быстро впадаетъ въ строго классическую или же близкую къ барокко манеру.

3. Нѣмецкое ваяніе XVI столѣтія.

О великихъ нѣмецкихъ скульпторахъ переходнаго времени отъ XV столѣтія къ XVI, Фейтъ Штоосъ, Адамъ Крафтъ, Петръ Фишеръ и Тильманъ Рименишнейдеръ, давшихъ вѣчное вырженіе своему самостоятельному чувству природы и стиля въ замѣчательныхъ произведеніяхъ изъ дерева, камня и бронзы, мы уже говорили во второмъ томѣ (ср. стр. 652—676), сообразуясь съ

временемъ ихъ жизни и ихъ поздне-готическимъ направлениемъ. После нихъ въ Германіи не было ни крупныхъ мастеровъ, ни крупныхъ заказовъ на большія скульптурныя произведенія. Борьба вѣроисповѣданій именно въ этой области дѣйствовала разрушительнымъ образомъ. Статуи въ натуральную величину ставились, говоря кратко, почти исключительно на надгробныхъ памятникахъ, возникавшихъ сотнями, но ремесленно. То же самое можно сказать объ алтаряхъ, декоративныхъ рельефахъ и рѣзныхъ панеляхъ. Видныхъ мастеровъ мы находимъ главнымъ образомъ въ области мелкой пластики. Нейдерферу и Гохштеггену мы обязаны старыми свѣдѣніями по исторіи нѣмецкой пластики въ стилѣ ренессанса, а Любке и Боде ея лучшими описаніями.



Рельефъ изъ церкви святаго Адольфа Гухарна въ княжескомъ хорѣ капеллы Фуггеровъ въ Аугсбургѣ. По О. Ваганду.

Во главѣ ея стоятъ скульптурныя украшенія (1510—1512) капеллы Фуггеровъ въ церкви св. Анны въ Аугсбургѣ. Робертъ Фишеръ показалъ, что картоны для двухъ большихъ рельефовъ, Избѣженія фиделистичнаго (табл. 12, рис. 1) и Воскресенія мертвыхъ, съ фигурами умершихъ Фуггеровъ, покоящихся на своихъ постаментахъ, рисовалъ не кто иной, какъ Дюреръ. Обыкновенно ихъ исполнителемъ считался скульпторъ Адольфъ Даухеръ (или Дауеръ), родившійся въ 1460 г. въ Ульмѣ и умершій въ 1528 г. или 1524 г., пока противъ этого не высказался Отто Вигандъ, а затѣмъ Феликсъ Мадеръ, повидимому правильно приписавшій ихъ исполненіе Лой Герингу. Достоверно принадлежатъ Адольфу Даухеру и его сыну Гансу-Адольфу сильно, рѣзко и увѣренно рѣзанныя въ деревѣ

полуфигуры ветхозавѣтныхъ лицъ съ чертами Фуггеровъ, на сидѣніяхъ хора ихъ капеллы (см. рис. здѣсь). Теперь пятнадцать изъ нихъ принадлежатъ Берлинскому музею Императора Фридриха, а одна украшаетъ Финдоровское собраніе въ Вѣнѣ. Достовернымъ произведеніемъ Адольфа Даухера является также каменный, въ стилѣ ренессанса алтарь (1518—1522) съ предками Христа въ городской церкви въ Аннабергѣ.

Главнымъ произведеніемъ нѣмецкой скульптуры ренессанса послѣ гробницы св. Зебаляда работы Фишера (ер. т II, стр. 669) является памятникъ Императора Максимилиана въ придворной церкви въ Инсбрукѣ, исторію котораго подробно изложили Шенерръ. Первоначальный проектъ принадлежалъ Конраду Невтингеру, ученому секретарю города Аугсбурга. Вокругъ саркофага, украшеннаго 24 рельефами изъ жизни Максимилиана съ колѣнопреклоненной бронзовой фигурой императора на крышкѣ его и спичками, бронзовыми же, очень живыми статуями добродѣтелей, по угламъ стоятъ съ четырехъ сторонъ 28 (вмѣсто намѣченныхъ 40) бронзовыхъ статуй въ натуральную величину предковъ императора, изъ которыхъ двѣ самыя красивыя



Исторія мистецтва. III.

Т-во „Просвіщеніє“ въ Спб.

1. Рельєфъ „Избіеніє филистимлянъ“ (по рисунку Дюрера) въ церкви св. Анны въ Аугсбургѣ.

По фотографіи бр. Гёфле въ Аугсбургѣ.



2. Бенедиктъ Вурцельбауэръ. Фонтанъ Добродѣтелей
въ Нюрнбергъ.

По фотографіи Ф. Шмидта въ Нюрнбергъ.

(ср. т. II, стр. 671—672) принадлежать мастерской Петра Фишера. Остальные, исполненные живописцами, Гильгомъ Зессельшреберомъ, Кристофомъ Амберггеромъ и Гергомъ Кольдереромъ (ум. въ 1540 г.) и отлиты литейщиками, какъ Стефанъ Годль (ум. въ 1534 г.) и Петръ и Грегоръ Леффелеры, неравнаго достоинства. Фигуры Зессельшребера, грубоватыя и сухія по формамъ, отличаются старательной передачей деталей одежды и вооруженій. Самыя чистыя по формамъ фигуры эрцгерцога Сигизмунда (1523; см. рис. рядомъ) и императрицы Марии Бланки (1525) нарисованы Кольдереромъ и отлиты Годлемъ. Для изготовленія мраморнаго саркофага были приглашены въ 1561 г. трое братьевъ Абель изъ Кёльна. Флоріанъ Абель (ум. въ 1565 г.), придворный живописецъ въ Прагѣ, сдѣлалъ эскизы драматически задуманныхъ рельефовъ, а Бернгардъ Абель (ум. въ 1563 г.) и Арнольдъ Абель (ум. въ 1564 г.) взяли на себя исполненіе въ мраморѣ, но не довели его до конца, а передали въ 1562 г. Александру Колину изъ Мехелена, который и закончилъ его, технически великолѣпно, но упрощеннымъ языкомъ формъ. Затѣмъ Колинъ вылѣпилъ четыре дофодѣтели по угламъ, отлитыя въ 1570 г. Гансомъ Ленденштрейхомъ изъ Мюнхена, и великолѣпную, чрезвычайно живую фигуру молящагося императора, отливка которой была исполнена въ 1582—1584 гг. итальянцемъ Лодовико де Дука.

Изъ остальныхъ аугсбургскихъ скульпторовъ первой половины этого вѣка сыновья Адольфа Даухера, упомянутый уже Гансъ-Адольфъ и Гансъ, обладали, повидимому, ббльшими задатками самостоятельнаго творчества, чѣмъ ихъ отецъ. Гансъ Даухеръ,

о которомъ писали Бюде и Габихъ, является отличнымъ мастеромъ съ яснымъ языкомъ формъ въ своихъ каменныхъ рельефахъ, напримѣръ въ Судѣ Париса Амбрасовскаго собранія въ Вѣнѣ, юмористическомъ состязаніи между Дюреромъ и Шнегелеромъ въ Берлинскомъ музее, эпитафии рыцаря Функъ-Герварта въ церкви св. Магдалины въ Аугсбургѣ и въ статуѣ императора Максимилиана въ видѣ св. Георгия собранія Ланна въ Прагѣ. Лой Герингъ (ум. около 1554 г.), надгробная плита котораго для могилы Эльца въ приходской церкви въ Бонпартѣ занимаетъ свой рельефъ съ гравюры Дюрера, изображающей Троицу, былъ ученикомъ умершаго уже въ 1508 или 1509 г. Ганса Бейрлина (Бейерлеина). Его памятникъ Цоллерна въ соборѣ въ Аугсбургѣ (ср. т. II,



Бронзовая статуя эрцгерцога Сигизмунда на гробницѣ Максимилиана I въ придворной церкви въ Инсбрукѣ. По Шенкеру.

стр. 653), какъ мы видѣли, сияль свѣтомъ новаго времени. Надгробїя Геррига въ соборахъ Бамберга, Вюрцбурга, Эйхштетта и его алтари въ Эйхштеттѣ и другихъ мѣстахъ украшены рельефами большей частью по рисункамъ другихъ мастеровъ, но портреты на нихъ выполнены имъ самостоятельно, а орнаментъ переданъ въ непосредственно перенятой верхне-итальянской манерѣ ренессанса.

Когда затѣмъ въ концѣ столѣтїя надо было украсить Аугсбургъ фонтанами, то пригласили, что довольно характерно, нидерландскихъ мастеровъ. Губертъ Гергардъ изъ Гердогенбуша выполнилъ въ 1589—1594 гг. подъ разными влїянїями фонтанъ Августа въ духѣ Джованни да Болонья (ср. стр. 60), Адрианъ де Врсье изъ Гааги (около 1560—1627 гг.), съ которымъ мы еще встрѣтимся, закончилъ въ 1599 г. фонтанъ Меркурія, а въ 1602 г. роскошный фонтанъ Геркулеса, съ его еще довольно прѣстыми по формамъ наядами. Бронзовыя фигуры этихъ фонтановъ были отлиты въ Аугсбургѣ. Техника удержалась здѣсь дольше, чѣмъ искусство.

Въ юрибергской художественной жизни, начиная съ 1500 г., наряду съ упомянутыми старшими великими скульпторами господствовала благородная, величавая личность Альбрехта Дюрера (1471—1529). Занимался ли Дюреръ также скульптурой, этотъ спорный вопросъ теперь рѣшенъ такимъ образомъ, что къ его почину относятся знаменитый, описанный въ послѣднїй разъ Гальмомъ, извѣстный по частымъ повторенїямъ рельефъ стоящей обнаженной женской фигуры, обращенной спиной къ зрителю, оригиналъ которой въ камнѣ находится въ Соулз-Кенсингтонскомъ музеѣ въ Лондонѣ, а затѣмъ три медали съ мужскими портретами и женская голова. Въ одной превосходной, вырѣзанной изъ буковаго дерева обнаженной женской фигурѣ, въ частномъ владѣнїи въ Берлинѣ, Фридендьеръ даже думаетъ видѣть собственно-ручную работу Дюрера. Мы станемъ, однако, на болѣе прочную почву, если возвратимся къ мастерской Петра Фишера. Три большія бронзовыя надгробныя плиты, въ исполненїи которыхъ сотрудничали его сыновья Петръ Фишеръ младшїй (1487—1528) и Гансъ Фишеръ (съ 1488 г. и послѣ 1549 г.), мы уже знаемъ (ср. т. II, стр. 672). Слѣдовало бы еще добавить принадлежащїй Гансу Фишеру уже совершенно плоскій надгробный памятникъ сикскопа Сигизмунда въ соборѣ въ Мерзебургѣ (1540). Небольшія бронзовыя скульптурныя произведенїя обоихъ братьевъ принадлежатъ къ лучшимъ работамъ нѣмецкаго ренессанса. Четыре пластины Петра Фишера младшаго съ изображенїями Орфея и Эвридики полны внутренней жизни. Три изъ нихъ, принадлежащїя Берлинскому музею, Гамбургской художественной галлерей и монастырю св. Павла въ Каринты, изображаютъ Эвридику, когда она готовится послѣдовать за своимъ отстающимъ супругомъ, а четвертая, въ собранїи Дрейфуса въ Парижѣ, представляетъ ее уже готовой возвратиться въ Андъ. Въ круглой отливкѣ изъ бронзы слѣдуютъ двѣ извѣстныя чернильницы съ изображенїемъ обнаженной женщины въ символическомъ контрастѣ съ черномъ у нея ногъ, одна у м-ра Фортнума въ Стэнморѣ, другая въ Ашмо-

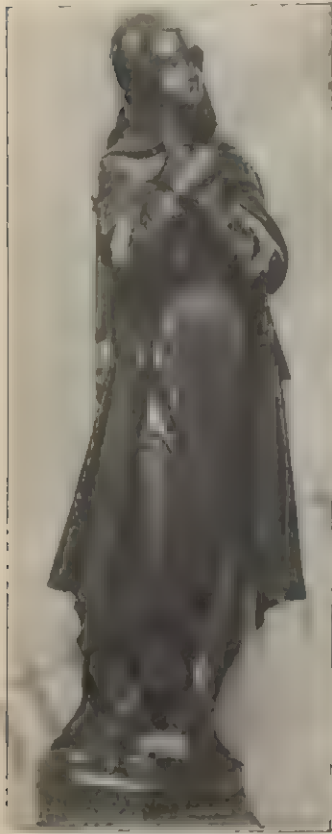
леанскомъ музеѣ въ Оксфордѣ. Рукѣ Петра Фишера младшаго принадлежать далѣе три медали, изъ нихъ одна 1507 г. съ изображеніемъ Германа Фишера, его рано умершаго брата (ср. т. II, стр. 667), старѣйшія изъ всѣхъ нѣмецкихъ медалей. Символическій рисунокъ его работы въ музеѣ Гёте въ Веймарѣ является самымъ раннимъ художественнымъ произведеніемъ реформаціи. Наконецъ, Зеегеръ приписываетъ Петру Фишеру младшему еще изыщную деревянную статую Мадонны, стоящей со сложенными руками и задумчиво возводящей взоры къ небу (см. рис. на стр. 136) въ Германскомъ музеѣ, представляющую во всякомъ случаѣ прекраснѣйшее произведеніе скульптуры ренессанса нюрнбергскаго расцвѣта. Гансъ Фишеръ является также утонченнымъ мастеромъ небольшихъ бронъ, напримѣръ небольшого Аполлона-лучника (1534) двора ратуши (теперь въ Германскомъ музеѣ), навѣяннаго одной гравюрой Барбары (ср. т. II, стр. 837), которому представляетъ соотвѣтствіе нагой юноша Мюнхенскаго національнаго музея.

Разносторонни, много странствовавшій и умершій въ 1546 г. Петръ Флеттнеръ (ср. стр. 123), поселившійся въ Нюрнбергъ около 1522 г., не былъ природнымъ нюрнбержцемъ, а по предположенію Гаупта скорѣе швейцарцемъ съ Боденскаго озера. Небольшая статуя Адама изъ буковаго дерева съ его подиумомъ въ художественно-историческомъ придворномъ музеѣ въ Виллѣ задумана рѣзко реалистично. Его многочисленныя свинцовыя и бронзовыя пластины съ мифологическими и символическими изображениями, замѣчательныя своими пейзажами, большую часть, какъ оригиналы, предназначались для ювелирныхъ работъ, а не менѣе многочисленныя медали съ рѣзко живыми профилями портретовъ показываютъ въ немъ разносторонняго скульптора ренессанса. Фамилия Гольшутера въ Аугсбургѣ принадлежитъ его отдѣланный серебромъ окладъ изъ кокосоваго орѣха, ножка котораго представляетъ виноградную лозу съ веселыми грушамы, брюшко — вакхическія сцены, а крышка — сцены изъ жизни рудокоповъ. Если со времени Нейдеффера главнѣйшимъ мастеромъ нѣмецкаго ювелирнаго искусства считался превознесенный имъ вѣнецъ Венцель Ямницеръ (1508—1588), то Ланге полагаетъ, что нѣмецкимъ Бенvenuto Челлини слѣдуетъ считать Флеттнера. Все же изыщныя столовыя приборы Ямницера 1549 г., принадлежащія франкфуртскимъ Ротшильдамъ, является лучшимъ произведеніемъ нюрнбергскаго ювелирнаго искусства. Роскошныя сосуды Люнебургской сокровищницы въ Берлинскомъ художественно-промышленномъ музеѣ даютъ представленіе о всѣхъ недостаткахъ и достоинствахъ нѣмецкаго ювелирнаго искусства, работавшаго главнымъ образомъ по гравированнымъ, рисованнымъ или рѣзнымъ оригиналамъ живописцевъ и формовщиковъ пластинъ.

Надъ серебрянымъ алтаремъ Краковскаго собора, богато украшеннымъ рельефами, рядомъ съ Флеттнеромъ работалъ нюрнбержецъ Паикратій Лабенвольфъ, давшій въ своемъ знаменитомъ бронзовомъ „Человѣкъ съ гусями“ на нюрнбергскомъ фонтанѣ (1557; см. рис. на стр. 139) непосредственное по замыслу произведеніе настоящаго народнаго искусства; между тѣмъ какъ „Фонтанъ Добродѣтелей“ Бенедикта Вурцельбауэра

(1589; табл. 12, рис. 2), водяныя струи котораго льются изъ грудей женскихъ фигуръ „Добродѣтелей“, дасть впечатлѣніе уже преднамѣренной вылощенности.

Лучшимъ скульпторомъ, появившимся въ первой половинѣ XVI вѣка въ Рейнской области, былъ Конрадъ Мейтъ изъ Вормса, дѣятельность котораго очертила Бодо, а въ послѣднее время Феге. Алебастровая статуэтка



Модельщикъ и Модельница. Деревянная статуэтка, рест. Берма. — Конрадъ Мейтъ въ Вормсѣ. Въ Вормсѣ Ф. Мейта въ Виррибергѣ. Смъ стр. 134.

нагой Юдией въ Мюнхенскомъ національномъ музеѣ съ его подписью представляетъ полную, очень правдиво сдѣланную фигуру женщины съ завязанными косами. Подобными ей являются смѣло сдѣланныя изъ буковаго дерева статуэтки Адама и Евы въ Готскомъ музеѣ и въ Императорскомъ музеѣ въ Вѣнѣ, а также рядъ отличныхъ бюстовъ, изъ которыхъ слѣдуетъ отмѣтить чрезвычайно живой бюстъ молодого мужчины въ Музеѣ Императора Фридриха. Лучшія большія произведенія Мейта, находящіяся за границей, это надгробныя изваянія герцога Филиберта Савойскаго и его супруги Маргариты Австрійской въ церкви св. Николая Толентинскаго въ Бру во Франціи (1526—1532), въ двухъ видахъ, въ видѣ усопшихъ и живыхъ. Сюда же относится лежащее изображеніе Маргариты Бурбонской, матери герцога, и прелестныя, полныя жизни крылатые мальчики, играющіе вокругъ лежащихъ изображеній въ видѣ живыхъ людей. Мейтъ не отвѣтственъ ни за общій планъ, ни за готическую архитектуру этихъ памятниковъ, но пять лежащихъ изображеній, исполненныхъ частью въ алебастрѣ, частью въ мраморѣ, сдѣланы чрезвычайно свѣжо и тонко; упомянутые уже прелестныя „путти“ являются по Феге его отличительной особенностью. Вообще нѣмецкое искусство не создало ничего болѣе нѣжнаго, болѣе свѣжаго и болѣе итальянскаго, чѣмъ эти крылатые мальчики.

Во второй половинѣ столѣтія, однако, подлѣ упомянутыхъ уже братьевъ Абель (смъ стр. 133) изъ Кельна, исполнившихъ здѣсь надгробныя памятники Отто-Генриха и Филиппа Ниральскаго, къ сожалѣнію, разрушенныя французами, мы находимъ за работой упомянутаго уже нидерландца Александра Колина (смъ стр. 133), выполнившаго послѣ 1558 г. большую часть очень неглубокаго по замыслу скульптурнаго украшенія зданія Отто-Генриха и перѣхавшаго затѣмъ въ Австрію, где по окончаніи работъ надъ памятникомъ Максимилиана въ Инсбрукѣ (смъ стр. 132—133) выполнилъ отличныя, хотя и не особенно глубокія по впечатлѣнію на гробныя памятники императоровъ въ Пражскомъ

соборѣ (1564—1589) и статуи, украшающія памятники Филиппины Вользеръ и ея мужа въ придворной церкви въ Инсбрукѣ (1580—1596).

Дальнѣйшее развитие ниже-рейнской школы скульпторовъ въ Калькарѣ (ср. т. II, стр. 627) въ лицѣ Генриха Доувермана, впервые упоминаемаго въ 1510 г., его сына Юлиана Доувермана и ихъ ученика Арнольда Трихта, въ послѣдній разъ упоминаемаго въ 1561 г., представилъ Бейссель. Именно, въ 1510 и 1561 гг. въ скульптурныхъ произведенияхъ этихъ мастеровъ въ Клеве, Калькарѣ и Коантеѣ совершился переходъ отъ поздней готики къ ренессансу.

Въ Саксоніи упомянутой уже дахеровскій алтарь 1522 г. въ городской церкви въ Аппабергѣ стоитъ въ началѣ скульптурнаго ренессанса. Собыя рельефовъ библейскаго и символическаго содержания на перилахъ той же церкви, исполненныхъ Теофильдомъ Эрнфридомъ вмѣстѣ со своими учениками, носятъ еще вполнѣ подне-готическій характеръ. Мы не можемъ здѣсь прослѣдить дальнѣе верхне-саксонскіе деревянные рѣзные алтари (ср. т. II, стр. 627), въ большинствѣ принадлежаще лишь XVI столѣтію, тѣмъ болѣе, что изслѣдованіе ихъ развитія, предпринятое Флексигомъ, еще не закончено. Сильной художественной личностью выделяется только одинъ ниже-саксонскій мастеръ, Гансъ Брэггеманъ изъ Вальероде, воспитавшійся вѣроятно на нидерландскихъ рѣзныхъ алтаряхъ съ небольшими фигурами, наводнившими тогда сѣверную Германію (ср. т. II, стр. 547). Михальсенъ и Дёбнеръ ближе познакомились съ нимъ. Его главное произведеніе — большой рѣзной алтарь (1515—1521) въ соборѣ въ Шлезвигѣ съ нераскрашенными изображениями Страстей Господнихъ въ кудрявыхъ поздне-готическихъ рамахъ отличается не столько чистотой формъ отдельныхъ фигуръ и законченностью группъ, сколько перчатой жизненной драмы изображенныхъ происшествій.

Каменная пластика какъ въ верхней, такъ и въ нижней Саксоніи уже во второй половинѣ XVI вѣка подвала подъ влияние итальянизированнаго нидерландскаго искусства. Это показываетъ красивый, богатый фигурами надгробный памятникъ курфюрста Морица въ соборѣ во Фрейбергѣ (1588—1594), надъ которымъ работали различные нидерландскіе художники; объ этомъ же свидѣтельствуютъ надгробные памятники фрисландскаго герцога Энно II въ главной церкви въ Эмденѣ, архіепископа Адольфа фонъ-Шауэнберга (послѣ 1556 г.) и его ората въ Кельнскомъ соборѣ, короля датскаго Фридриха I въ соборѣ въ Шлезвигѣ (1555), произведеніе знаменитаго антверпенца Корнелиуса Флориса и болѣе поверхностный и манерный по виду надгробный памятникъ фрисландскаго герцога Эдо Вимкена (1561—1564) въ церкви въ Левербѣ. Напряженно вытянутый видъ, принимаемый усопшими, лежащими на красивыхъ саркофагахъ, часто несомыхъ кариагидами, напоминаетъ всюду нидерландское искусство. Гендксъ обнаружилъ, что и въ Силезіи подобное же развитіе каменной надгробной скульптуры вошло въ нидерландское теченіе.

Истинно нѣмецкими скульптурными произведениями въ теченіе всего XVI вѣка оставались упомянутыя уже произведенія мелкаго искусства,

между которыми играютъ роль медали, напримѣръ, Ганса Шварца и Фридриха Гагенауэра, излѣдованныя Эрманомъ. Чѣмъ больше нѣмецкій вкусъ въ концѣ вѣка тяготѣлъ къ величественному, чѣмъ больше онъ требовалъ блестящихъ и чистыхъ формъ, тѣмъ шире открывались ворота навстрѣчу иностранцамъ и иностранцамъ.

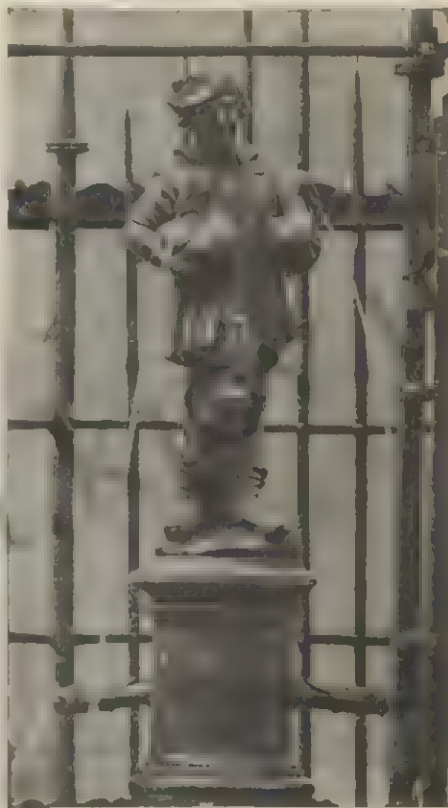
4. Нѣмецкая живопись XVI столѣтія.

Руководящимъ искусствомъ этого періода и въ Германіи была живопись, которая именно здѣсь включила въ свою область „графику“ рисунка, гравюру на деревѣ, на мѣди и офортъ. Именно, въ области этихъ рисовальныхъ работъ нѣмецкое искусство давало все, что хотѣло и что могло: свою серьезность и свой юморъ, свою близость къ народному быту и свою ученость, свой убѣдительный реализмъ и свою огненную фантазію, свою внутреннюю сердечную генлоту и свое техническое мастерство. Именно рисовальщики, граверы на мѣди и на деревѣ расширили обычную область сюжетовъ въ свѣтскую сторону. Въ рисункахъ и аквареляхъ пейзажная живопись и домашняя жизнь пробудились для самостоятельнаго существованія. Въ гравюрахъ на мѣди и офортахъ языческая мифология въ своемъ романтическомъ одѣяніи получила нѣмецкій характеръ. Въ гравюрахъ на деревѣ, для которой крупныя живописцы большою частью только удѣляли рисунокъ, вмѣстѣ съ сериями сильныхъ и глубокихъ по смыслу идиллически религиозныхъ картинъ, явились прежде всего серіи символическихъ и жанровыхъ изображеній изъ придворной и народной жизни. Во всехъ отрасляхъ графики болѣе глубокими стали религиозныя изображенія, на которыя, какъ показали Целднеръ и Гауптъ, во многихъ отношеніяхъ плодотворно дѣйствовала средневѣковая мистика. Страсти Господни стали излюбленною темой нѣмецкаго искусства въ рисункахъ, гравюрахъ на деревѣ и на мѣди. Въ Германіи, гдѣ условія климата и жизненныхъ привычекъ не благоприятствовали появленію большого общественнаго искусства, воспроизведеніе листовъ во многихъ сотняхъ отпечатковъ, переходившихъ изъ рукъ въ руки, изъ дома въ домъ, чтобы въ тихой комнатѣ присоединиться къ двумъ или тремъ другимъ, стало необходимымъ условіемъ всякаго общественнаго водѣвствія художественныхъ работъ.

При всемъ томъ, произведенія живописи XVI столѣтія, каковы стѣнныя росписи въ ратушахъ, отъ которыхъ, къ сожалѣнію, сохранилось лишь немного, играли въ Германіи большую роль, чѣмъ это можно думать по ихъ остаткамъ. Болѣе замѣтно развивалась въ Аугсбургѣ, на верхнемъ Рейнѣ и въ Швейцаріи декоративная фасадная живопись, покрывавшая, не заботясь о собственно архитектурномъ расчлененіи домовъ, ихъ фасады своими декоративными архитектурными росписями, къ которымъ примѣшались отдѣльныя фигуры и историческія или символическія изображенія. Аугсбургскую фасадную живопись изучилъ Буффъ.

Нѣмецкая живопись на стеклѣ въ теченіе XVI столѣтія шла къ упадку. Прежняя плоская живопись при помощи двѣтихъ стеколъ уже давно превратилась въ перспективную живопись посредствомъ кисти. О позднихъ,

удачныхъ еще окнахъ соборовъ въ Кельнѣ и Ксантенѣ упоминалось ранѣе (ср. т. II, стр. 629). Въ верхней Германіи, кромѣ нѣсколькихъ описанныхъ Брукомъ плохо сохранившихся оконъ приходской церкви въ Цаубернѣ, сюда относятся въ особенности окна 1515 г. по проектамъ Бальдунга во Фрейбургскомъ соборѣ, максимиліановское окно (1514) и украшенное по рисункамъ Ганса фонъ-Кульмбаха изображеніями святыхъ и портретными фигурами на бѣломъ фонѣ маркграфское окно (1527) церкви св. Зебальда въ Нюрнбергѣ, лучшее произведеніе живописца по стеклу Фейта Гирсфогеля старшаго (1466—1525). Новый подъемъ живописи по стеклу получила, только служба для украшенія комнатъ. Въ Швейцаріи передъ чистыми окнами ставились снимающіеся цвѣтные круги, расписанные по свѣтлому фону семейными гербами съ ограниченнымъ примѣненіемъ цвѣтнаго стекла. Нѣкоторые изъ величайшихъ художниковъ юго-западной Германіи XVI-го столѣтія, даже Гольбейнъ, дѣлали проекты для оконныхъ стеколъ этого рода. Напротивъ, книжная миниатюра какъ мы ее знаемъ въ XVI вѣкѣ даже въ верхней Германіи, по изслѣдованію фонъ-теръ Габелшпа, хотя и не умираетъ, но лишенная всякой самостоятельности, хирѣетъ отъ подражанія великимъ мастерамъ. Даже самые известные нюрнбергскіе миниатюристы этого времени, Альбрехтъ (ум. около 1547 г.), Николай (ум. въ 1560 г.) и болѣе молодой Георгъ Глокендонъ (ум. въ 1558 г.) находились вполне подъ влияніемъ Дюрера



Человѣкъ съ гулями въ Нюрнбергѣ. Бронзовая фигура Пингвина Лабеншолфа. По фотограф. Ф. Шмита въ Нюрнбергѣ. Къ стр. 135.

Уже на порогѣ новаго столѣтія возвышается сильная художественная личность Альбрехта Дюрера (1471—1528), славнаго нѣмецкаго мастера, уже въ XVI столѣтіи въ Германіи и за границей славнаго за великаго даже между самыми великими. Онъ самъ съ гордостью называлъ себя нѣмцемъ или нюрнбергерцемъ на нѣкоторыхъ изъ своихъ лучшихъ произведеній; несмотря на сильное впечатлѣніе, полученное имъ отъ произведеній итальянскаго искусства, онъ всю жизнь оставался правдивымъ, глубоко чувствующимъ, но въ то же время простымъ, доискивающимся до всего нѣмцемъ. Весь его художественный жизненный путь былъ развитіемъ и ростомъ, борьбой съ самимъ собою, съ природою и красотой, которыя онъ, неудовлетворенный своими первыми

этюдами съ моделей и срисовываніемъ обнаженнаго тѣла съ итальянскихъ гравюръ, надѣялся достичь путемъ измѣреній и изученія пропорцій. Его собственныя сочиненія, изъ которыхъ, напримѣръ, „Руководство къ измѣренію“ появилось въ печати еще при его жизни, а „четыре книги о человѣческихъ пропорціяхъ“, переведенныя на многіе языки — вскорѣ послѣ его смерти, были въ послѣднее время изданы Ланге и Фузе; сводъ всѣхъ сочиненій о Дюрерѣ составилъ въ 1903 г. Зингеръ. Къ сочиненіямъ о Дюрерѣ



Протутка, гравюра Дюрера. По оригиналу
Королевскаго кабинета гравюръ въ Дрезденѣ.
Къ стр. 141

Таузинга, Шпрингера и Цуккера присоединилась талантливая книга Вельфлина. Для рисунковъ Дюрера незабвенныя заслуги оказали Эфрусси и Лишманъ. Кромѣ того въ болѣе новыхъ изслѣдованіяхъ о Дюрерѣ послѣ Викгоффа, Тода и Ланге принимали участіе Гендке, Людвигъ Юсти, Лоренцъ Шереръ, Суида, Варбургъ, Пауль Веберъ, Вейсбахъ и Винтербергъ.

Картинамъ Дюрера масломъ или темперой, кромѣ Геркулеса Германскаго музея и Лукреціи въ Мюнхенѣ, являются только портретами или религиозными изображеніями. Вся его многосторонность сказывается въ небольшихъ по размѣрамъ, но важныхъ по внутреннему содержанию листахъ его графики. И тамъ, и здѣсь онъ остался, однако, при всѣхъ перемѣнахъ стиля самимъ собою. Сила жизни, которую онъ умѣлъ придать каждому своему штриху, находится въ зародышѣ уже въ „Автопортретѣ“ серебрянымъ карандашомъ (1484) въ Альбертинѣ въ Вѣнѣ, сѣланномъ, когда ему было тринадцать

лѣтъ, и наполняетъ рисунокъ перомъ Благовѣщенія (1526) въ Шантильи, сдѣланный въ возрастѣ пятидесяти шести лѣтъ. Въ его иногда еще нѣсколько кудреватыхъ съ виду, но ясныхъ по замыслу и одаренныхъ сильной жизнью изображеніяхъ передъ нами выступаетъ сильнѣйшая художественная индивидуальность, обладающая силой непосредственнаго убѣжденія.

Изъ золотыхъ дѣлъ мастерской своего отца въ Нюримбергѣ Дюреръ поступилъ въ 1486 г. ученикомъ къ Вольгемуту (ср. т. II, стр. 661). Свои годы странствій, начатыя еще въ 1490 г., онъ провелъ болѣею частью на верхнемъ Рейнѣ, куда его привлекала школа Шонгауэра (ср. т. II, стр. 635). Въ 1494 г. въ Нюримбергѣ онъ женился. Свою первую поездку въ Венецію, на которой мы настаиваемъ, онъ предпринялъ въ 1495 г., вторую въ 1505—1506 гг.,

а свое нидерландское путешествие лишь въ 1520—1521 гг. За исключеніемъ этого онъ, получая съ 1515 г. содержание отъ императора Максимилиана, работалъ, почти безъ перерыва, въ своемъ родномъ городѣ, съ кружками гуманистовъ котораго онъ вступилъ въ тѣсныя отношенія.

Юношескія работы Дюрера собственно приходятся еще на послѣднее десятилѣтіе XV столѣтія. Насколько одухотвореннѣе и устойчивѣе по штриху упомянутаго автопортрета 1484 г. открыты Зейдлицемъ, поразительный по рисунку автопортретъ собранія Эрлангенскаго университета, однако и онъ могъ возникнуть не раньше 1490 г.! Какіе успѣхи онъ сдѣлалъ по сравненію съ наиболѣе ранними жанровыми рисунками перомъ, въ родѣ „Прогулки верхомъ“ 1489 г. Бременскаго собранія и трехъ ландскнехтовъ Берлинскаго, показывають подобныя же рисунки девяностыхъ годовъ, наврѣмѣръ, пара, ѣдущая верхомъ на лошадяхъ, въ Берлинѣ и всадникъ (Липпманъ № 209) въ Британскомъ музеѣ. Изъ его рисунковъ нагихъ фигуръ, сдѣланныхъ по итальянскимъ гравюрамъ на мѣди, слѣдуетъ отмѣтить Смерть Орфея 1494 г. Гамбургской художественной галлерей, Вакханалію и битву морскихъ центавровъ по Маттеусу въ Альбертинѣ. Въ раннихъ рисункахъ, раскрашенныхъ водными красками, Дюреръ является новаторомъ-пейзажистомъ: виды Тироля и венеціанская тюрьма въ Луврѣ, виды Триента въ Бременѣ, Цинсбрука въ Альбертинѣ по цѣльности воспріятія изображаемаго пейзажа являются откровенными новымъ взглядомъ на природу. Позднѣйшіе пейзажи Дюрера написаны, конечно, болѣе широкой кистью, но не съ большою цѣлостностью воспріятія. Къ самымъ раннимъ жанровымъ рисункамъ Дюрера относится своеобразное по множеству обнаженныхъ тѣлъ „Купанье женщинъ“ въ Бременѣ, которое въ общемъ отношеніи не является картиной, взятой изъ действительной жизни.

Гравюры Дюрера на мѣди, относящіяся къ этому десятилѣтію, также овладѣвають уже всеми областями сюжетовъ. При томъ, какой прогрессъ въ спокойствіи позъ и въ мастерствѣ техники замѣчается между Мадонной съ кузничкомъ (Барштъ 44) еще шюнгаузровскаго характера и Мадонной съ обезьяною (В. 42) Британскаго музея, для пейзажа которой Дюреръ воспользовался своей собственной акварелью съ домикомъ у пруда. Такія гравюры, какъ „Любовное предложеніе“ (В. 93) и „Прогулка“ (В. 94; см. рис. на стр. 140) показывають Дюрера стоящимъ также во главѣ нѣмецкихъ жанристовъ. Его стремленіе изображать женское тѣло показываетъ гравюра съ четырьмя вѣдмами (В. 75), при чемъ одна изъ нихъ заимствована съ гравюры Барбары Нобѣды и Слава (ср. т. II, стр. 837). Теперь вернулись къ тому воззрѣнію, что Барбары повлияла на Дюрера, а не наоборотъ, какъ полагалъ Людвигъ Кюсти. Дюреръ считалъ, что Барбары владѣеть секретомъ пропорцій, въ который его не посвящаютъ; это побудило его углубиться въ то изученіе пропорцій, которое его больше не оставляло. Наиболѣе сильными произведеніями Дюрера девяностыхъ годовъ являются гравюры на деревѣ. Если такіе листы, какъ „Купанье мужчинъ“ и „Мадонна съ зайцемъ“ въ сравненіи съ его базельскимъ св. Героимомъ 1492 г. показывають полныи успѣхъ въ тѣлесности отдѣльныхъ фигуръ и въ красочныхъ сочетаніяхъ чернаго и бѣлаго, достигнутыхъ Дюре-

ромъ послѣ перваго итальянскаго путешествія, то въ 15 большихъ гравюрахъ на деревѣ къ Апокалипсису 1498 г. онъ является предъ нами уже великимъ мастеромъ. Нѣкоторыя видѣнія основаны на болѣ раннихъ композиціяхъ, напримеръ Кельнской Библии 1480 г., но это еще въ болѣ выгодномъ свѣтѣ показываетъ огромную силу и величіе Дюрера. Мы не станемъ осуждать этихъ могучихъ листовъ за ихъ нѣмецкую загроможденность деталями, за жесткость и угловатость, встречающіяся въ языкѣ формъ, и за нѣкоторую невѣроятность



„Мадонна съ чашникомъ“ Дюрера въ музей короля Фридриха въ Берлинѣ. По фотогр. Ф. Гауригольца въ Мюнхенѣ. Къ стр. 144.

ихъ замысла. Насъ покориетъ и захватываетъ страстная, полная движенія выразительность этихъ видѣній. Величавъ и торжественъ Іоаннъ, видящій семь свѣтильниковъ! Неотразимы въ своей давящей мощи четыре всадника, устремляющіеся по тѣламъ смертнаго рода! Какъ величественны и въ то же время поразительны четыре ангела, (табл. 18, рис. 1), повелѣвающіе вѣтрами! Битва ангеловъ, жона, облеченная въ солнце, вавилонская блудница, звѣрь съ агничими рогами, какъ тѣлесны эти образы, созданные фантазіей! Въ то же время Дюреръ работалъ надъ семью самыми ранними гравюрами на деревѣ своихъ большихъ Страстей Господнихъ. Ка-

кая непосредственность въ душевномъ переживаніи трагическихъ событій! Какая страстность драматическаго повѣствованія при такой суровой грубости языка формъ.

Изъ картинъ Дюрера масляными красками девятилѣтнихъ годовъ приходится разсмотрѣть главнымъ образомъ портреты, по большей части поясные въ три четверти, но съ руками. Портретъ его стараго отца 1490 г. въ Уффицихъ показываетъ еще старательно обозначаемыя отдѣльныя черты, портретъ 1497 г. въ Мюнхенской Пинакотекѣ, безъ сомнѣнія старая копія, передаетъ сходство уже въ цѣломъ. Проникнутые самосознаніемъ собственные портреты Дюрера 1493 г. у наслѣдниковъ Леопольда Гольдшмидта въ Парижѣ и 1498 г. въ Мадридскомъ музеѣ выполнены живописно; его портретъ темперой Фридриха



Исторія искусства. III.

Тво „Пр. вѣсно“ № 100.

1. Гравюра на деревѣ Дюрера „Четыре ангела вѣтровъ“
по Апокалипсису.

По Ф. Тупману.



2. Гравюра на деревѣ Дюрера „Отдыхъ во время бѣгства въ Египеть“, изъ жизни Маріи.

По Ф. Липляку.

Мудраго (около 1496 г.) въ Берлинской галлерей суше и неподвижнѣ. Его портреты членовъ семьи Тухероу въ Кассель и Веймарѣ, портретъ Освальда Крелля 1499 г. въ Мюнхенѣ, вмѣсто пейзажныхъ фоновъ снова даютъ тѣ пейзажные просвѣты, которые получили начало въ нидерландскомъ искусствѣ.

Технику берлинскаго портрета курфюрета, выполненнаго темперою, мы видимъ также въ юрибергской картинѣ Дюрера съ изображеніемъ Геркулеса, убивающаго стимфалискихъ птицъ, а также въ главной большой картинѣ этого времени, это трехчастномъ алтарѣ Виттенбергероу въ Дрезденѣ, подлинность котораго, послѣ защиты Людвигъ Юсти, снова признавалъ даже Вельфлингъ: въ средней части Марія въ своей комнатѣ у подоковника поклоняется Младенцу, ангелы держатъ надъ ея головою вѣнецъ, или хлопочуть позади нея, въ глубинѣ картины — Иосифъ въ своей мастерской; на боковыхъ створкахъ поясныя изображенія святыхъ Антонія и Себастьяна. Сухая моделировка главныхъ фигуръ средней картины навѣсна верхне-итальянской мантеньевской живописью; боковыя створки, написанныя очень живо и тепло по нѣмецкимъ образцамъ, въ манерѣ наиболее собственноручной Дюреру, едва ли возникли позже средней картины. Хороводъ ангеловъ тянется одинаково по всемъ тремъ доскамъ. Вся вещь остается сокровищемъ сдержаннаго, но крѣпкаго ранняго нѣмецкаго искусства.

Векоръ послѣ 1500 г. въ искусствѣ Дюрера произошелъ рѣшительный поворотъ. Изъ его рисунковъ въ Альбертвинѣ оживленная лежащая женщина 1501 г. обнаруживаетъ уже изученіе пропорціи; исполненный водяными красками заицъ 1502 г. изумителенъ по тонкости живописи, а двѣнадцать листовъ „Зеленыхъ страстей“ (т. е. въ зеленыхъ тонахъ) являются самой эффектной изъ нарисованныхъ имъ серій. Событія разказаны здѣсь спокойно, архитектура, обнаруживающая здѣсь уже формы ренессанса, введена съ большей ясностью, чѣмъ въ упомянутой ранѣ большой серіи гравюръ на деревѣ „Страстей Господнихъ“. Но мощная страстность прежней серіи уступаетъ здѣсь мѣсто уже болѣе буржуазному выраженію. Гравировальное искусство Дюрера, сохраняя металлическій блескъ мѣдной пластинки, и къ тому же владея весьма средствами для передачи матеріальной стороны изображенія, теперь достигаетъ невиданной ранѣ степени технического совершенства, доходящаго до высшаго предѣла въ романтически-античныхъ листахъ „Морского чудовища“, „Ревности“, въ большой „Немезидѣ“, въ „Гербѣ смерти“ и въ идиллическомъ по нѣмецки „Рождествѣ Христовѣ“ (1504). Если оживленное тѣло большой „Немезиды“ нарисовано еще по нѣмецкому образцу, а въ „Аполлонѣ и Дианѣ“ (Б. 68) выступаетъ еще близость къ Барбарі, то главная гравюра Дюрера 1504 г., „Адамъ и Ева“, примѣняетъ уже самостоятельно изученныя пропорціи.

Изъ гравюръ на деревѣ этого времени жизнь Дѣвы Маріи, 16 главныхъ листовъ которой появились между 1503 и 1505 гг., обнаруживаетъ усилѣніе въ изображеніи пространства съ привлекательными архитектурными и пейзажными задними планами (табл. 13, рис. 2), въ живописномъ исполненіи свѣта и тѣни и въ человѣчномъ выраженіи проницающаго, одушевленнаго нѣмецкой интимностью.

Самое позднее послѣ 1500 г. возникли въ мастерской Дюрера, при помощи его учениковъ, также и некоторые, составленные лишь изъ живописныхъ картинъ алтари, изъ которыхъ алтарь Баумгертнеровъ Мюнхенской Пинакотеки, освобожденный отъ поздней живописи, является однимъ изъ драгоценнѣйшихъ юниорскихъ произведеній мастера. Браунъ сдѣлалъ вѣроятное предположеніе, что онъ былъ написанъ уже въ 1498 г. Больше совершеннымъ во всѣхъ отношеніяхъ, однако, является написанное Дюреромъ въ 1504 г. для Фридриха Мудраго „Поклоненіе волхвовъ“ въ Уффицихъ. Околнкости его богаче и даютъ впечатлѣніе глубины; отдѣльныя фигуры дышатъ пластической жизнью, сияющія краски прятно гармонируютъ между собою. Какъ произведеніе итальянскаго стилиа оно въ своемъ нѣсколько рѣзкомъ великолѣпнн производнтъ впечатлѣніе созданія кваттроченто, и, какъ таковое, стоитъ рядомъ съ окружающими его лучшими итальянскими произведеніями.

Когда Дюреръ въ 1505 г. вторично прибылъ въ Венецію, родину живописности въ живописи, онъ окончательно перенесъ центръ тяжести своей дѣятельности съ графики на живопись. Если только на него имѣло вліяніе искусство какого-нибудь иностраннаго мастера, то это творчество Джованни Беллини (ср. т. II, стр. 834), отразившееся въ главномъ венеціанскомъ произведеніи Дюрера, „Праздникъ розовыхъ вѣнковъ“ 1506 г., теперь, къ сожалѣнію въ испорченномъ видѣ висящемъ въ Рудольфинумѣ въ Прагѣ. Главная группа Маріи на тронѣ — съ царемъ и императоромъ, преклоняющими колѣни на этой картинѣ, построена пирамидально, въ остальномъ она, быть можетъ, нѣсколько загромождена деталями сравнительно съ картинами Беллини и нѣсколько нестра по колориту, но въ каждой части этой сильно написанной, торжественно-радостной картины видна сила законченнаго большого мастера. Одновременно Дюреръ написалъ великолѣпную „Мадонну съ чижикомъ“ (см. рис. на стр. 142) Берлинской галлерей и очень выразительное, исполненное настроенія въ пейзажѣ небольшое Распятіе Дрезденской галлерей, на подлинность котораго мы настаиваемъ. Рядомъ съ этими произведеніями идутъ портретъ молодого человека въ Гемтонѣ-Кортѣ и портретъ молодой женщины въ Берлинѣ. Не раньше этихъ картинъ, несмотря на свою (подѣльную) дату 1500 г., возникъ и его величавый идеальнн автопортретъ въ Мюнхенѣ; выразительная голова мессіи съ чертами нѣмецкаго живописца, отражающая его самое интимное я.

Слѣдующее десятилѣтіе показываетъ Дюрера въ Нюрнбергѣ въ полномъ обладаніи своей силой, очистившейся итальянскимъ огнемъ, но не уклонившейся въ сторону.

Его акварельные пейзажи, напримѣръ виды городовъ въ Бременѣ и Берлинѣ, мельница-толчея въ Национальной библиотекѣ въ Парижѣ, замокъ на скалѣ въ Бременѣ, поразительный этюдъ восхода солнца въ Британскомъ музеѣ и картинки этого времени съ изображеніями животныхъ, какъ, напримѣръ, молодой сычъ, куропатка и разная пернатая дичь въ Альбертинѣ въ Вѣнѣ, своей свободной красочностью производятъ впечатлѣніе почти современныхъ.

Изъ серіи деревянныхъ гравюръ, кромѣ вдохновенной малой серіи

Страстей, Дюреръ закончилъ въ 1511 г. упомянутыя уже „три большія книги“ (Апокалипсисъ, Страсти Господни и Жизнь Дѣвы Маріи), прибавивши къ нимъ картины на выходныхъ листахъ и нѣсколько новыхъ внутри листовъ, являе въ ихъ другія позволяющихъ определить то измѣненіе стили, которое не всегда въ пользу произошло у него въ Италіи, когда онъ стремился къ болѣе спокойному и совершенному языку формъ. Техника гравюры на мѣди Дюрера достигла теперь наивысшей степени живописной законченности. Нѣкоторое время онъ замѣнялъ грабитихель иглой, мѣдными пластинки желѣзными и прибѣгалъ къ помощи офорта. Иглой исполненъ, напримеръ, нѣжный въ тонѣ св. Іеронимъ у ивы (В. 59), офортами на желѣзныхъ доскахъ должны считаться Христосъ на Масличной Горѣ 1515 г. (В. 19), какъ бы беклиновское „Похищеніе на единорогѣ“ 1516 г. (В. 72), остроумно введенныя въ обширный пейзажъ „Кановы“ 1518 г. Главнымъ произведеніемъ Дюрера въ области гравюры была его послѣдняя серія Страстей Господнихъ (1509—1512), придавшая излюбленнымъ трагическимъ представленіямъ нѣмецкой фантазіи еще разъ новое, потрясающее выраженіе. По техническому совершенству и духовному настроенію выше всего стоятъ три знаменитыя большія гравюры на мѣди, представляющія рыцаря-христианина, презирающаго смерть и дьявола (1513; В. 98), св. Іеронима, пишущаго въ озаренной солнцемъ кельѣ свои боговдохновенныя писанія (1514; В. 60), „Меланхолич“ (1514; В. 74; см. рис. на стр. 147), крылатую фигуру съ вѣнкомъ на головѣ, сидящую въ тяжкомъ раздумьѣ среди всевозможныхъ вспомогательныхъ орудій мірской науки. При этомъ веселыя, влитыя прямо изъ народной жизни гравюры, въ родѣ танцующей крестьянской пары и волявищика 1514 г., крестьянъ на базарѣ 1519 г., показываютъ всю свѣжесть наблюдательности мастера.

Къ первому десятилѣтію послѣ возвращенія Дюрера домой относятся также его большія картины масляными красками, своей уравновѣшенной композиціей и зрѣлой вышеской отдѣльныхъ фигуръ достигающія совершенства XVI столѣтія. Большія, цѣломудренныя фигуры Адама и Евы 1507 г. въ Мадрицкомъ музеѣ (см. рис. на стр. 149) и повторенія ихъ въ Палаццо Питти, возникшія несомнѣнно на глазахъ у мастера, показываютъ, что его изученіе пропорцій и обнаженнаго тѣла коснулось нѣмецки-классической красоты. Въ „Мучени



Собственнооручный автопортретъ Дюрера въ Мюнхенскомъ Палаццо-Питти. Изъ фототипа работы Ф. Брунманъ и К^о въ Мюнхенѣ.

десяти тысячъ“ 1508 г. въ Вѣнѣ, написанномъ также для Фридриха Мудраго, онъ не могъ придать полнаго единства своимъ превосходно наблюдаемымъ деталямъ. Его большой франкфуртскій алтарь 1509 г., средняя часть котораго, къ сожалѣнію сгорѣвшая, изображала вѣщаніе Маріи, представляя, по видимому, болѣе цѣльное и законченное произведеніе. Совершенной, хотя и нѣсколько намѣренной законченностью отличается Поклоненіе Пресвятой Троицы красиво расположенныхъ сонмовъ святыхъ, Вѣнской галлерей, при чемъ дѣйствіе происходитъ на небѣ, покрытомъ легкими облаками. Наконецъ, къ болѣе жизненнымъ портретамъ Дюрера этого времени принадлежитъ выразительная голова стараго Вольгемота 1516 г. въ Мюнхонской Пинакотекѣ.

Начиная съ 1512 г. Дюреръ работалъ безъ особаго увлеченія для императора Максимилиана. Замыселъ совѣтниковъ императора соорудить бумажныя триумфальныя ворота изъ 92 отдѣльныхъ гравюръ на деревѣ и устроить соответственное триумфальное шествіе свыше 100 гравюръ на деревѣ, страдалъ съ самаго начала блѣдностью мысли. Для триумфальныхъ воротъ, проектъ которыхъ былъ, вѣроятно, составленъ придворнымъ живописцемъ Кольдереромъ (ср. стр. 133), Дюреръ по изслѣдованіямъ Гилова кромѣ средняго пролета нарисовалъ лишь очень немногое. Въ проектѣ триумфа Дюреръ участвовалъ съ самаго начала; сомнительно, однако, чтобы 21 листа этой серіи относились къ гравюрамъ Дюрера на деревѣ. Дюреръ особенно старательно исполнилъ въ 1522 г. только триумфальную колесницу на восьми гравюрахъ изъ дерева, проникнутыхъ классическимъ оживленіемъ. По его рисунки для части всадниковъ въ Альбертинѣ дышатъ величественной жизнью. Наиболѣе художественной работой Дюрера для Максимилиана было его участіе въ исполненіи бордюровъ знаменитаго молитвенника императора, напечатаннаго въ 1514 г., болышинство листовъ котораго находится въ мюнхонской городской библиотекѣ. На 45 листахъ, къ которымъ другіе мастера, указанные Гиловымъ, прибавили еще нѣсколько, Дюреръ далъ направленіе для подобныхъ орнаментальныхъ обрамленій. Эти легко набросанные перомъ рисунки содержатъ безконечное количество то серьезныхъ и веселыхъ, то глубокомысленныхъ и прихотливыхъ мыслей, выраженныхъ въ формахъ лишь кажущагося ренессанса. Отдѣльные мотивы, взятые изъ Библии, житій святыхъ, сказочнаго и баснословнаго міра, изъ народной жизни, жизни животныхъ и растений, окруженные легкимъ узоромъ развѣтлений, удивительно противоплагаются или сплетаются другъ съ другомъ.

Во время своего нидерландскаго путешествія (1520—1521) Дюреръ набросалъ множество портретовъ, но лишь изрѣдка принимался писать. Портреты 1520 г. въ Луврѣ, 1521 г. въ Мадридѣ написаны шире и живописнѣе, чѣмъ его Бернгардъ ванъ-Орлей (1521) въ Дрезденѣ. Новое воззрѣніе на природу, направленное съ одинаковой силой какъ на цѣлое, такъ и на детали, замѣтно въ особенности въ его величественномъ рисункѣ старика (1521) въ Альбертинѣ въ Вѣнѣ, который является этюдомъ для его св. Геронима Лиссабонской галлерей.

Последнимъ годамъ жизни Дюрера въ Нюренбергѣ, кромѣ величественныхъ

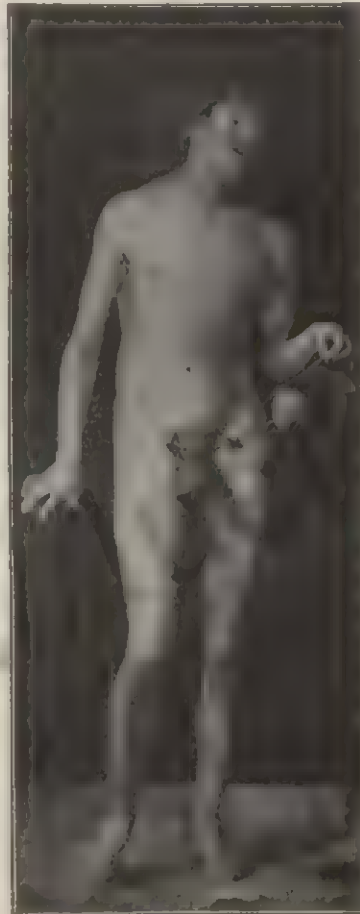
стало прежде всего нюрнбергское искусство. Настоящими учениками Дюрера были во всякомъ случаѣ граверы на деревѣ Гансъ Шпрингикле, принимавшій участіе въ некоторыхъ серіяхъ гравюръ на деревѣ для императора Максимилиана, братъ Альбрехта Гансъ Дюреръ (род. въ 1490 г.), о которомъ извѣстно, что въ 1526—1538 гг. онъ былъ польскимъ придворнымъ живописцемъ въ Краковѣ, и Вольфъ Траутъ (около 1478—1520 гг.; монография о немъ Рауха), сынъ одного изъ учениковъ Вольгемута, Ганса Траута изъ Шпейера. Главныя произведенія Траута, алтарь нюрнбергской Іоанновской капеллы (1511) и Артельсгофенскій алтарь (1514) въ Мюнхенскомъ Национальномъ музеѣ производятъ, однако, впечатлѣніе сухихъ работъ второстепеннаго мастера. Гансъ Зюсъ изъ Кульмбаха (около 1476—1522 гг.) и Гансъ Леонгардъ Шейфелинъ (около 1485—1540 гг.), по внутренней значительности ближе всего стоящие къ Дюреру, провели свои годы ученія еще у Вольгемута, на что указываютъ ихъ біографы Келиць и Тиме. Гансъ изъ Кульмбаха перешелъ затѣмъ къ Барбари, ученикомъ котораго называли его Нейдѣрферъ. Во всякомъ случаѣ его близкія отношенія къ Дюреру доказываются тѣмъ, что послѣдній набросалъ ему въ 1511 г. свой прое́кътъ, хранящійся въ Берлинскомъ кабинетѣ эстамповъ, для оконченнаго въ 1513 г. Тухеровскаго алтара церкви св. Зебальда въ Нюрнбергѣ съ Богоматерью, увѣнчиваемой ангелами. Какъ эта картина, такъ и Поклоненіе Владыковъ въ Берлинѣ, его портреты у Вебера въ Гамбургѣ и св. Георгій въ Германскомъ музеѣ обнаруживаютъ пріятную близость въ передачѣ характеровъ и теплую прозрачность красокъ Барбары. Съ 1514 г. по 1518 г. Гансъ Зюсъ принадлежалъ къ нюрнбергской художественной колоніи въ Краковѣ, гдѣ еще и теперь хранятся въ различныхъ мѣстахъ тринадцать картинъ его работы, сопоставленныхъ Соколовскимъ, взятыхъ съ различныхъ алтарей. По жизненности и скрытой силѣ онъ нигдѣ не можетъ сравниться съ Дюреромъ, но по зрѣлости рисунка и шпѣма онъ занимаетъ первое мѣсто между послѣдователями Дюрера. Гансъ Шейфелинъ, разносторонній и плодовитый художникъ, переселившись въ 1515 г. въ Нёрдлингенъ, перерабатывалъ мотивы мастерской Дюрера въ болѣе ремесленномъ духѣ. Для его мужскихъ головъ характерны высокіе, гладкіе лбы, пушистые, курчавые волосы и выдающіяся впередъ бороды. Его вначалѣ неровное письмо получило въ Нёрдлингенѣ швабскую мягкость и теплоту, подъ влияніемъ возврата къ золотому фону. Важнѣйшими нюрнбергскими работами его являются своеобразно расположенная Таинная Вечера 1511 г. Берлинской галлерей и роскошный алтарь съ Вѣнчаніемъ Богоматери въ приходской церкви въ Ангауленѣ. Больше алтари нёрдлингенскаго времени, изъ которыхъ сохранился алтарь съ выразительнымъ Распятіемъ въ церкви св. Георгія въ Тюбингенѣ, частью были розбиты и распределены по частямъ. Картины въ собраніи ратуши въ Нёрдлингенѣ, въ Мюнхенской Пинакотекѣ и въ Германскомъ музеѣ обнаруживаютъ его лучшія силы. Даниелеръ установилъ его участіе въ украшеніи гравюрами на деревѣ „Тенердайка“, т. е. сдѣланнаго по приказу Максимилиана политическаго описанія его свадебнаго путешествія. Именно его ремесленная добросовѣстность доставила ему

многочисленные заказы, но онъ не былъ самостоятельной художественной личностью.

За Кульдмбахомъ и Шейфелиномъ слѣдуютъ три „безбожныхъ“ живописца, Пенцъ и двое Бегамовъ, попавшихъ въ исторію гравюры на мѣди подъ именемъ „малыхъ нѣмецкихъ мастеровъ“ за малый размѣръ ихъ листовъ. Къ несомнѣнному влиянію Дюрера у нихъ присоединяется вновь явившееся стремленіе къ чистотѣ формъ, само-

стоятельно приобритенное ими въ Италіи. Георгъ Пенцъ (приблизительно 1500—1550 г.), изученный Стаснимъ и Курцвелли, участвовалъ въ 1521 г. въ росписи стѣнъ залы нюренбергской ратуши по эскизамъ Дюрера, къ сожалѣнію оставшейся въ подмалевкахъ.

Эскизъ для средней картины, изображающей нюренбергскій „студъ флейтстовъ“, т. е. балконъ съ музыкантами, Пенцъ сдѣлалъ, вѣроятно, самъ. Свѣжій, развившійся



„Адамъ и Ева“ Дюрера въ Прадо въ Мадридѣ. По фотог. Брауна и Къ въ Дорнахъ и Шарпъ. Ср. текста, стр. 145.

на Дюрера ранній стиль мастера показываютъ фрагменты его Поклоненія волхвовъ въ Дрезденѣ. Наоборотъ, его муза Уранія (1545) въ Поммерсфельденѣ является примѣромъ его холоднаго италянизированнаго стиля. Наибольше непосредственное впечатлѣніе производятъ его портреты, начиная отъ погруднаго портрета Фердинанда I (1531) въ Стокгольмской галлерей до живописно-свободныхъ портретовъ супруговъ Шветцерь (1544 и 1545) въ Берлинской галлерей и какого-то золотыхъ дѣль мастера (1545) въ галлерей въ Карлсруѣ. Но главную славу Пенца составляютъ его небольшія гравюры, наряду съ на-

слѣдіемъ Дюрера показывающія вліяніе Маркъ-Антоніо (ср. стр. 72). Его 125 библейскихъ и мисологическихъ листовъ, изъ которыхъ слѣдуетъ отмѣтить „Дѣла милосердія“ и исторію Ветхаго Заветъа, несмотря на усиливающійся въ нихъ римскій языкъ формъ, живо рассказаны и иѣжно гравированы.

Гансъ - Зебальдъ Богамъ (1500—1550), основательно изученный Зейдлицемъ и Паули, какъ живописецъ почти неизвѣстенъ, но славится какъ исполнитель рисунковъ для гравюръ на деревѣ благодаря напечатанному на восьми доскахъ сказанію о „Блудномъ сынѣ“, „Походу“ и „Освященію церкви“ 1535 г., а какъ граверъ является настоящимъ главой меньшихъ мастеровъ. Находясь вначалѣ подъ вліяніемъ Дюрера, послѣ 1525 г. онъ выработалъ въ самостоятельнаго, простаго и здороваго мастера, а послѣ 1531 г., переселившись во Франкфуртъ, все рѣшительнѣе сталъ приыкать къ „античному направлению“. Чувствуя себя во всѣхъ областяхъ какъ дома, онъ проявилъ себя завоевателемъ новыхъ путей въ гравюрахъ изъ народной жизни, напри- мѣръ въ „Крестыанскомъ праздникѣ“ и въ „Свадебномъ шествіи“, а въ гравюрахъ съ орнаментами, служившихъ для практическаго прихитренія, въ и- мой отрасли меньшихъ мастеровъ, онъ является главнымъ представителемъ орнаментики въ Германіи.

Его братъ Бартель Богамъ (1502—1540) перенесъ нюрнбергское искусство въ Баварію, гдѣ онъ работалъ для герцогскаго двора въ Мюнхенѣ и Ландсгутѣ. Какъ граверъ на мѣди, Бартель примыкалъ сперва къ своему брату, а затѣмъ въ особенности къ Маркъ-Антоніо. Его гравюры съ дѣтьми, геними и орнаментами также превращаютъ итальянскій ренессансъ въ нѣмецкій. Его картина масляными красками съ изображеніемъ чуда Св. Креста (1530) въ Пинакотекаѣ есть перемональный образъ съ совершенно итальянскимъ эпохи возрожденія языкомъ формъ. Многочисленные портреты государей въ Шленгенімѣ, Аугсбургѣ и т. д. сдѣланы поверхностно. Другія картины, раньше ему приписанныя, Кетнау справедливо считаютъ за работы особаго „мастера изъ Мескирха“.

Сослѣняя баварская или „дунайская школа“, въ Регенсбургѣ, связь которой съ болѣе старымъ верхне-рейнскимъ, верхне-швабскимъ, австрій-скимъ, баварскимъ и тирольскимъ искусствомъ подробно изучилъ Германъ Фоссъ, развивалась подъ меньшимъ вліяніемъ Дюрера и Нюрнберга, чѣмъ принималось раньше. При грубомъ или поверхностномъ письмѣ отдельныхъ человѣческихъ формъ, при богатствѣ и роскоши красокъ, сильной фантазіи и романтической чувствительности она, какъ и въ раннихъ миниатюрахъ (ср. т. II, стр. 679), отличалась ясно выраженнымъ чувствомъ пространства и яснымъ обозначеніемъ пейзажа; общее впечатлѣніе отъ этой школы, обусловленное не только гармоничной плавностью линій, но также и сильными, часто необыкновенными свѣтовыми эффектами, помнится дольше, чѣмъ живописныя частности.

Главный мастеръ ея Альбрехтъ Альтдорферъ (около 1480—1538 гг.), съ которымъ насъ познакомили Вильгельмъ Шмидтъ и Фридендеръ, хотя

и не является очень выдающейся величиной, принадлежит, однако, по своей немецкой оригинальности къ наиболее привлекательнымъ мастерамъ этого времени. Уже въ маленькомъ пейзажѣ съ семьей сатировъ 1507 г. въ Берлинѣ и въ св. Георгіи 1510 г. въ Мюнхенѣ преобладаетъ пейзажное настроение. За ними слѣдуетъ рядъ поэтично задуманныхъ, но нѣсколько грубо исполненныхъ, скорѣе живописныхъ, чѣмъ твердыхъ по рисунку картинъ, которыя по выраженію Фридендера изображаютъ событія какъ состоянія, а не какъ происшествія. Между 1511 и 1521 гг. Альтдорферъ старался приблизиться къ болѣе пластичному рисунку и болѣе определенной повѣствовательной манерѣ Дюрера, вмѣстѣ съ которымъ онъ по Шмидту и Реттингеру участвовалъ не только въ изготовленіи рисунковъ для бордюровъ молитвенника Максимилиана (именно въ той части, которая принадлежитъ городской библиотекѣ въ Безансонѣ), но также и въ большихъ серіяхъ гравюръ на деревѣ. Его картины масляными красками, относящіяся къ этому времени, однако вовсе не напоминаютъ Дюрера, а являются вполне самостоятельными произведеніями. Въ пяти картинахъ съ легендой о св. Квинтинѣ, изъ которыхъ три принадлежатъ Германскому музею, а двѣ Сіенской академіи, дѣйствіе усиливается грозными эффектами свѣта. Между 1521 и 1524 гг. Альтдорферъ спокойнѣе и прозаичнѣе. Къ 1521 г. относится исполненное благородства „Благовѣщеніе“ галлерей Вебера въ Гамбургѣ, къ 1526 г. граціозная Сусанна Мюнхенской Пинакотеки. Болѣе оригинальны все же такія картины, какъ эффектно скомпонованная „Битва Александра“ 1529 г. со множествомъ фигуръ въ Мюнхенѣ и изищное и фантастичное „Рождество Богородицы“ 1530 г. въ Аугсбургѣ, переносящее это событіе въ залитое солнцемъ помѣщеніе въ родѣ церкви, въ вышній котораго кружится хороводъ ангеловъ. Простой небольшой лѣсной пейзажъ Мюнхенской Пинакотеки съ видомъ на озеро и на голубыя горы является первой, истинно пейзажной картиной въ немецкомъ искусствѣ. Въ области гравюры на деревѣ Альтдорферъ въ одномъ большомъ листѣ съ Мадонной является главнымъ мастеромъ цвѣтной деревянной гравюры, применяющей печатаніе красками при посредствѣ нѣсколькихъ досокъ, а какъ граверъ на мѣди онъ принадлежитъ къ „меньшимъ мастерамъ“. Слѣдуетъ отмѣтить гравюры съ такими народными типами, какъ барабанщикъ, флейтистъ, знаменщикъ, и десять выполненныхъ офортомъ пейзажей, въ которыхъ онъ снова выступаетъ въ качествѣ пионера самостоятельнаго обособленія этой отрасли.

Самымъ значительнымъ послѣдователемъ Альтдорфера былъ Вольфъ Губоръ изъ Фельдкирха (работалъ между 1510 и 1545 гг.), личность котораго выступила еще яснѣе въ работахъ Фосса и Риггенбаха, чѣмъ въ работѣ Вильгельма Шмидта. Раньше онъ былъ извѣстенъ только по своимъ интимнымъ и вмѣстѣ величественнымъ рисункамъ пейзажей, которые попадаются во всѣхъ главныхъ немецкихъ собраніяхъ, и по нѣкоторымъ гравюрамъ на деревѣ, изъ которыхъ Распятіе съ Христомъ въ страдальческомъ движеніи съ Іоанномъ у Его ногъ и Маріей въ нѣкоторомъ отдаленіи является образцовымъ примѣромъ гармоніи пейзажа и человѣческихъ фигуръ, въ немъ движущихся, съ полнымъ магическихъ

эффектовъ освѣщенїемъ. Съ тѣхъ поръ какъ Шмидтъ призналъ его авторомъ прекраснаго Плача надъ Христомъ въ приходской церкви въ Фельдкирхѣ, стало возможнымъ приписать ему еще нѣкоторыя другія картины, наиримѣрь отмѣченную грубоватостью народной жизни установку Креста и полную протора Аллегорїю Креста въ Вѣнскомъ придворномъ музеѣ. Михаилъ (Остендорферъ) ум. въ 1554 г.) болѣе сухъ; Мюнхенская Пинакотека владѣетъ апокалиптической картиной его работы, Шлейсгеймъ — Пригвожденїемъ ко Кресту, Будапештъ—Юдїею.

Родственнымъ мастеромъ, умершимъ въ 1538 г. въ Ингольштадтѣ, былъ Мельхоръ Фезелейнъ (монографїя о немъ Георга М. Рихтера), выполнившій въ соответствии Битвѣ Александра Альтдорфера двѣ менѣе художественно расчлененныя картины осады въ Мюнхенской Пинакотекѣ. Онъ началъ, повидимому, съ Шейфелина (ср. стр. 145), чтобы въ болѣе позднихъ картинахъ перейти къ Губеру и къ дунайскому стилю. Пейзажная манера Альтдорфера продолжаетъ жить въ гравюрахъ на мѣди Августина Гирефогели и Ганса Зобальда Лаутензака (1524—1563), которые оба окончили свои дни въ Вѣнѣ, дунайской столицѣ.

Мюнхенскимъ ученикомъ Бартеля Бегамъ былъ Людвигъ Рефингеръ, рѣзкій итальянецъ въ своемъ Маркѣ Курціи 1540 г. въ Пинакотекѣ, между 1536 и 1543 г. по Бассерману-Гордану участвовавшій въ качествѣ помощника итальянскихъ мастеровъ въ украшенїи новой резиденци въ Ландсгутѣ.

Къ юго-востоку отъ Мюнхена картинныя итальянской школы, наиримѣрь Себастьяна Шюеля, и нустертальской школы, наиримѣрь Андрея Коллера въ Фердинандумѣ въ Инсбруцѣ, отличаются мантеньевской пластической внешней фигурѣ и охотой къ эффектамъ освѣщенїа горной природы, входящей въ нихъ составъ. Съ другой стороны, какъ въ XV вѣкѣ съ Мульчеромъ (ср. т. II, стр. 653), такъ теперь, съ Гансомъ Малеромъ изъ Ульма, прочной ногой становится швабская школа въ Тироли, какъ увидимъ ниже.

Швабская живопись первой половины XVI вѣка отличается отъ нюрнбергской болѣе спокойной плавностью линий, болѣею мягкостью письма и болѣею утонченностью красокъ. По характеру она ближе къ итальянской живописи, хотя непосредственныя итальянскія влїянія въ ней не столь замѣтны, какъ въ нюрнбергской.

Въ ульмской школѣ Цейтблома мастеромъ переходнаго времени является упомянутый ранѣ Бернгардъ Штригель (1461—1528; ср. т. II, стр. 685), церковные образа котораго великолѣпнѣемъ сочныхъ красокъ на золотомъ фонѣ въ существенныхъ чертахъ стоятъ еще на почвѣ XV вѣка. До свободы новаго столѣтїа Штригель подымался только въ своей портретной живописи. Онъ собственно и былъ придворнымъ портретистомъ Максимилиана. Выразительные портреты императора его работы имѣются въ Вѣнской галлерей и Мюнхенской Пинакотекѣ. Къ нѣсколько жесткому еще портрету императорской семьи въ Вѣнѣ примыкають удивительно легко и красочно написанные въ 1517 г. аугсбургскїе семейные портреты Конрада

Реллигера въ Мюнхенѣ. Портретъ самого Реллигера есть въ то же время одинъ изъ наиболее раннихъ портретовъ въ натуральныи ростъ (ср. стр. 169).

Съ Бернардомъ Штригелемъ ранѣе смѣшивали Ганса Малера изъ Ульма. Однако, благодаря разысканіямъ Шейблера, Фриммеля, Фридендера и Глюка послѣдній былъ возвращенъ для истории искусства. Онъ работалъ въ Шварцѣ въ Тироли и является родственнымъ Штригелю, но болѣе сухимъ портретистомъ. Отъ него сохранилось около 30 погрудныхъ портретовъ съ годами, начиная съ 1519 (Дрезденъ) по 1529 (Мюнхенъ) годъ.

Самымъ извѣстнымъ ульмскимъ живописцемъ времени расцвѣта XVI столѣтія является Мартинъ Шаффнеръ (около 1480- 1540 гг.). Относительно школы, изъ которой онъ вышелъ, мнѣнія раздѣлились. Графъ Шюкклеръ-Линдуртъ, его биографъ, полагаетъ, что въ немъ скрещиваются различныя вліянія, а его учителя видить въ нѣкомъ родственномъ такъ называемому „мастеру изъ Зигмарингена“ Юргъ Штоккеръ изъ Ульма, подписавшемъ вмѣстѣ съ Шаффнеромъ въ 1496 г. „Несеніе Креста“ на одномъ изъ алтарей Зигмарингенскаго собора. Шаффнеръ во всякомъ случаѣ не былъ самостоятельной величиной, однако то обстоятельство, что онъ изрѣдка замѣчалъ тогъ или другой мотивъ съ гравюръ Дюрера, еще не дѣлаетъ его франкопскимъ мастеромъ, скорѣе онъ чисто швабскій мастеръ. Картины его ранняго времени, напримѣръ „Поклоненіе волхвовъ“ въ Германскомъ музеѣ, написаны еще въ духѣ XV столѣтія. Картины „Страстей Господнихъ“ (1515) въ Аугсбургѣ и Шлонгенѣмъ уже мягче, еще свободнѣе и красивѣе по краскамъ его створка алтаря со „Святыхъ ротомъ“ (1521) въ Ульмскомъ соборѣ. На вершинѣ своего творчества Шаффнеръ ститъ въ четырехъ большихъ створкахъ (1524) Мюнхенской Пинакотеки съ композиціями Благовѣщенія, Введенія во храмъ, Сошествія Св. Духа на апостоловъ и Успенія, написанными безъ наружнаго или внутренняго оживленія, но пріятными по типамъ, по стильной композиціи и притупленнымъ краскамъ.

Разносторонне и пышно, чѣмъ въ Ульмѣ, живопись развивалась въ болѣе богатомъ духовными силами имперскомъ городѣ Аугсбургѣ. Миниатура и съ нею вмѣстѣ гравюра на деревѣ также были въ большомъ ходу въ богатомъ швабскомъ торговомъ городѣ, зато гравюра на мѣди здѣсь въ противоположность Нюрнбергу не привилась. Въ Аугсбургѣ процвѣтали художественныя семьи Бургмайровъ и Гольбейновъ. Рядомъ съ ними много работали Гумпольдъ Гильтлингеръ (ум. въ 1522 г.) и Ульрихъ Аптъ, (ум. въ 1532 г.), какъ это видно изъ работъ Гаака и Альфр. Шмидга, которымъ вообразили В. Шмидтъ, но не выработались въ болѣе ясныя художественныя личности. Повидимому, можно считать достовернымъ, что Аптъ является мастеромъ отличнаго Распятия Аугсбургской галереи, ранѣе приписывавшагося Альтдорферу. Томазъ Бургмайръ (ум. въ 1523 г.), отъ котораго не сохранилось ни одной досто- вѣрно принадлежащей ему картины, былъ отцомъ и учителемъ Ганса Бургмайра старшаго (1473- 1531), которому Вольтманъ, Мутель и Альфредъ Шмидъ посвятили большія работы. Лучшимъ, что могъ дать Бургк-

майръ, онъ, какъ и Дюреръ, обязанъ школѣ Шонгауера въ Эльзасѣ и своимъ итальянскимъ путешествіямъ, но прежде всего, какъ и Дюреръ, свойственной ему особеннѣе получать впечатлѣнія, передавать формы и силу красочныхъ сочетаній. Его художественная дѣятельность, за исключеніемъ раннихъ портретовъ, начинается съ „Базилики“ Аугсбургской галлерей. Монахи монастыря св. Екатерины поручили написать въ галлерей семь главныхъ церквей Рима, съ посѣщеніемъ которыхъ было связано отпущеніе грѣховъ. Три картины исполнилъ Хансъ Буркмайръ, двѣ другія старшій Хансъ Гольбейнъ; шестая съ двумя базиликами, принадлежитъ неизвѣстному мастеру. Наибольше подробную оцѣнку этихъ картинъ далъ Вейсз. Либенсдорфъ. Ихъ верхнія поля со стрѣльчатыми арками заняты большей частью сценами Страстей Господнихъ, ниже изображены базилики произвольнаго вида. Кромѣ того заключенныя въ поздне-готическія обрамленія поля этихъ картинъ украшены событиями изъ житій святыхъ. Въ 1501 г. Буркмайръ написалъ базилику св. Петра, передъ которой возсѣдѣть на тронѣ выразительная фигура первоверховнаго апостола, въ 1502 г. Латеранскую базилику на пейзажномъ фонѣ, замѣчательномъ по построению, въ 1504 г. картину съ изображеніемъ базилики Санта Кроче, на боковыхъ поляхъ которой живо разсказано житіе св. Урсулы. Стройныя фигуры съ высокими, глубокими лбами, изогнутыми бровями, рѣзко обозначеннымъ ртомъ очень подходятъ къ лишенному перспективной глубины стилю этихъ картинъ, писанныхъ въ коричневатомъ тонѣ, богато разукрашенныхъ золотомъ. Изображеніе золотыхъ рѣдкихъ вѣнцовъ 1500 г. въ соборѣ св. Петра впервые даетъ настоящій ренессансъ на немецкой картинѣ. Ренессансъ и поздняя готика сочетаются еще въ 1507 г. на знаменитой картинѣ Аугсбургской галлерей, которая изображаетъ возсѣдающихъ на небесахъ Иисуса Христа и Дѣву Марію съ рѣшима на головахъ, кроткіе и задумчивые образы. Между 1509 и 1512 гг. слѣдуютъ мадонны Буркмайра въ Германскомъ и Берлинскомъ музеяхъ, зрѣлыя, свѣжія по краскамъ произведенія, проникнутыя формами ренессанса. Затѣмъ онъ исполнилъ стѣнные росписи въ различныхъ домахъ Фуггеровъ въ Аугсбургѣ, сохранившіяся лишь въ ничтожныхъ остаткахъ, и только начиная съ 1518 г. снова встрѣчаются станковыя картины его работы. Въ „Юаннѣ на Патмосѣ“ (1518.) въ Мюнхенѣ (см. рис. на стр. 155) душевное настроеніе прекрасно слито съ настроеніемъ пейзажа.

Драматическое распятіе (1519) Аугсбургской галлерей и великолѣпная Мадонна (1520) провинціального музея въ Ганноверѣ блистаютъ глубокими красками. Тяжелѣе по формамъ кажутся его послѣднія картины масляными красками (1529), напримѣръ „Битва при Каннахъ“, написанная соотвѣственно „Битвѣ Александра“ работы Альдорфера въ Аугсбургѣ, и зловѣщій портретъ въ Вѣнѣ, представляющій художника и его жену, отраженныхъ въ зеркалѣ съ мертвыми головами. Рядомъ съ дѣятельностью Буркмайра въ области живописи шла также его работа и по гравюрѣ на деревѣ, которая показываетъ въ немъ то заботливаго, то драматическаго разсказчика. „Мадонна у окна“ ранняго времени дышетъ свѣрымъ интимнымъ настроеніемъ. „Смерть-убица“ лучшаго времени (1510) является самой драматич-

ной во всемъ рядѣ картинъ смерти, а также одной изъ самыхъ раннихъ гравюръ на деревѣ со свѣтотѣнью, какія знаетъ исторія искусства. Изъ многочисленныхъ гравюръ Бургмайра на буковомъ деревѣ важнѣйшія принадлежатъ произведеніямъ императора Максимилиана и изданы Шестагомъ, Кмеларцемъ, Ланшеромъ и Фриммелемъ. Для стихотворной хроники „Дорогой даръ“ („Turedank“) (стр.

148) Бургмайръ далъ около 12 листовъ, для „Бѣлаго Короля“ („Weißkönig“), романа въ прозѣ, свыше 100, для триумфальнаго шествія (стр. 148) 67 листовъ, представляющихъ торжественное ликованіе. 177 листовъ предковъ онъ только нарисовалъ. Простыя прописи свѣтъ онъ передаетъ грациозно и наглядно, а праздники и торжества богато и оживленно. Его стройныя фигуры движутся очень естественно.

Лица его мужчинъ костистыя съ глубоко лежащими глазами, а лица женщинъ и юношей ищше и круглыя. Гансъ Бургмайръ старшій — мастеръ не особенно глубокой и страстной, но жизнерадостный, свѣжо и правдиво чувствующій и превосходно владѣющій декоративными приѣмами, тѣлеснымъ образомъ связанъ съ исторіей нѣмецкаго ренессанса.

Между его преемниками его сынъ Гансъ Бургмайръ младшій (между 1506—1556 гг.) и Леонгардъ Бекъ (1483—1542) были любимыми граверами по дереву. Бекъ нарисовалъ все листы „Австрійскихъ свя-



„Евангелистъ Іоаннъ на Патмосѣ“. Картина Ганса Бургмайра въ Мюнхенской Пинакотекъ. Изъ фото. р. и издательства Ф. Грукманъ и К. въ Мюнхенѣ.

тыхъ“, 76 гравюръ на деревѣ для „Дорогого дара“, 125 листовъ для „Благо Короли“ и довольно много для триумфальнаго шествія. Къ наиболѣе разностороннимъ послѣдователямъ Бургкмайра принадлежать два Герга Брелъ, изъ которыхъ отецъ умеръ въ 1536 г., а сынъ въ 1547 г. Определеніемъ ихъ не особенно тонко сдѣланныхъ картинъ и гравюръ занимались Г. А. Шмидъ, В. Шмидтъ, Стясный, Дернгеръ, Додксонъ и, въ общемъ трудѣ, Реттингеръ. Извѣстныя картины Бреевъ, напримѣръ, Мадонны 1512 г. въ музеѣ императора Фридриха, 1521 г. у Кауфманна въ Берлинѣ, 1523 г. въ Вискомѣ притворномъ музеѣ, органичныя створки церкви св. Анны въ Аугсбургѣ, Алтарь св. Урсулы въ Дрезденской галлерей и „Битва при Замѣ“ въ Аугсбургской галлерей принадлежатъ старшему Брею. Изъ работъ младшаго извѣстны только гравюры на деревѣ и миниатюры.

Наконецъ, подъ влияніемъ Бургкмайра, а также Гольбейна развивался Кристофъ Амберггеръ (около 1500—1561 гг.), придавшій аугсбургской живописи болѣе ясный, итальянскій отпечатокъ второй половины XVI столѣтія. Вольманъ, а затѣмъ Гааслеръ занялись имъ очень основательно. Въ Венеціи Амберггеръ былъ, повидимому, въ 1520-хъ годахъ. Вліяніе колористовъ Венеціи XVI вѣка сдѣлало его самымъ богатымъ и плавнымъ по краскамъ нѣмецкимъ живописцемъ своего времени. Портретомъ въ роствѣ супружеской четы 1525 г. въ Вѣнѣ (прекрасныя погрудныя портреты Антона Вельзера 1527 г.), барона Вельзера въ Мюнхенѣ начинаютъ рядъ свободно написанныхъ, разительно схожихъ портретовъ, прелестныхъ по краскамъ, но не глубокихъ по выраженію, которымъ онъ обязанъ своей славой. Наиболѣе зрѣлыми являются портреты императора Карла V и Себастьяна Мюнстера въ Берлинѣ, Вильгельма Мерца и Афры Ремъ въ Максимилианеумѣ въ Аугсбургѣ, Иеронима Зульцера и его жены въ Гогѣ, Кристофа Баумгартена и Маргита Вейса въ Вѣнѣ. Лучшій алтарь, въ сравненіи съ которымъ его картины въ церкви св. Анны кажутся напыщенными, украшаетъ Аугсбургскій соборъ. При всей мягкости своихъ красокъ, исполненныхъ идеальнаго свѣтія, эта трехчастная картина съ Дѣвой Маріей посрединѣ, сохраняетъ еще въ своихъ честныхъ, прямодушныхъ фигурахъ и лицахъ нѣкоторыя черты добраго стараго аугсбургскаго художника.

Главными мастерами семьи живописцевъ Гольбейновъ, процвѣтавшей въ Аугсбургѣ наряду съ Бургкмайрами, были Гансъ Гольбейнъ старшій (ум. въ 1524 г.) и Гансъ Гольбейнъ младшій (1497—1543); братъ старшаго Зигмундъ и братъ младшаго Амросій также были живописцами. Раньше предполагали, что Гансъ Гольбейнъ старшій родился около 1460 г. Утвержденіе Штеднера, основанное на архивныхъ данныхъ, но далеко не безспорное, что онъ не могъ родиться ранѣе 1473 г., мы никакъ не можемъ считать опровергнутымъ возраженіями Шмида и Глазера, его новыми биографами. Во всякомъ случаѣ считать годомъ его рожденія 1460 г. было бы слишкомъ рано. У кого онъ учился, куда отправился странствовать, мы не знаемъ, но убѣждены, что нидерландскія и эльзассскія вліянія перекрещиваются съ его швабскими свойствами. Уже въ 1493 г. Гансъ Гольбейнъ



1. Средняя часть картины Ганса Гольбейна старшего изъ базилики Петра, въ Аугсбургской галлерей.

По фотографии бр. Геймъ изъ Аугсбурга



2. Гансъ Гольбейнъ младшій. „Мадонна“ бургомистра Мейера.
Собственность великаго герцога Гессенскаго.

По фотографіи Ф. Ганфштеггля въ Мюнхенѣ.

старший является готовым молодым мастером в четырех створках удостоверенного Вейнгартеновского алтаря Аугсбургского собора. „Жертвоприношение Иоакима“ и „Рождество Богородицы“ происходят под натуральным голубым небом, а „Введение во храм“ и „Сретенie“ еще под золотым. Старые типы переданы в поздне-готическом стиле, по наружному виду еще принужденно и несвободно, но внутренние съ глубиной и движением. Живописно использованные краски приведены къ единству и горят полной силой свѣта. Алтарь св. Афы Базельскаго музея (1495) стоитъ еще на той же почвѣ. Небольшая въ поздне-готическомъ стилѣ Мадонна на золотомъ фонѣ Германскаго музея была написана въ 1499 г.; одновременно съ нею явилась и первая „Базилика“ Санта Марія Маджоре Аугсбургской галлерей, средневековая по композици и неровно написанная. Нѣсколько позднѣе, повидимому, была написана его вторая, болѣе живописная Мадонна Германскаго музея на золотомъ фонѣ съ радугой и съ надписью, по поводу которой теперь снова возникъ старый вопросъ, различно рѣшаемый Даньелемъ Буркгардтомъ и Альфредомъ Швидомъ: относится ли она къ Гансу Гольбейну, какъ мы принимаемъ, или къ Зигмунду, тогдашнему его главному помощнику. Глазерь считаетъ, что этотъ вопросъ еще не выясненъ.

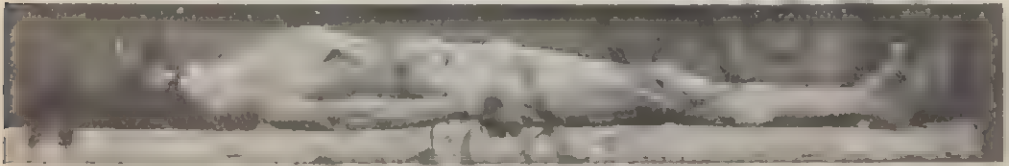
Около 1501 и 1502 гг. мы встречаемъ Ганса Гольбейна старшаго во Франкфуртѣ-на-Майнѣ въ Кайстеймѣ, гдѣ ему были поручены большіе церковные заказы. Его грубоватія, но полныя выраженія франкфуртскія картины на деревѣ находятся въ горъ-декомъ музей и въ церкви св. Леонарда во Франкфуртѣ. Кайстеймскій алтарь съ восемью досками Страстей Христовыхъ и семью другими со сценами изъ жизни Маріи принадлежитъ Мюнхенской Пинакотекаѣ. Только четыре картины этой серіи, Сретеніе, Обрѣзаніе, Поклоненіе волхвовъ и Успѣніе Богородицы, показываютъ силу кисти мастера и обѣщаютъ дальнѣйше успѣхи величественной правдой жизни, выраженной въ его предестныхъ женскихъ и типичныхъ мужскихъ фигурахъ.

Мастеръ вернулся въ Аугсбургъ въ 1502 г. Преображеніе 1502 г. (Вальтеровскіи принцы) въ Аугсбургѣ и исполненный минеральными красками алтарь Страстей Господнихъ въ Донауэшингенѣ (1500—1503) обнаруживаютъ сотрудничество менѣе умѣлыхъ товарищескихъ рукъ. Последней собственноручной поздне-готической картиной старшаго Гольбейна, дошедшей до нашего времени, является большая „Базилика“ св. Павла (1508) Аугсбургской галлерей (см. табл. 15, рис. 1), въ которой мы снова узнаемъ автора упомянутыхъ раннихъ картинъ Аугсбургскаго собора, истиннаго живописца, но на болѣе высокой ступени. Какъ талантливо отцѣлилъ онъ Проповѣдь ап. Павла отъ расположеннаго на переднемъ планѣ Успокоенія главы апостола фигурой женщины, сидящей на стулѣ спиной къ зрителю. При всей устарѣлости композици, какъ свѣжо глядятъ въ новое время огромная свобода въ исполненіи частностей и болѣе утонченное единство въ сочетаніи красокъ!

Переходъ къ самому свободному времени Гольбейна обозначаютъ также его знаменитые рисунки серебрянымъ карандашомъ. Нѣкоторые изъ нихъ, быть можетъ, однако, принадлежатъ его брату Зигмунду Гольбейну. Большинство

находится въ Берлинскомъ и Копенгагенскомъ кабинетахъ эстамповъ, въ Базельскомъ музее и въ Бамбергской библиотекѣ. Это портреты и этюды головъ знаменитыхъ лицъ и простыхъ горожанъ, схваченныя и закрѣпленныя съ удивительной силой и непосредственностью.

Около 1512 г. Хансъ Гольбейнъ старшій, очевидно, соблазненный Бургмайромъ, является уже какъ будущій живописецъ ренессанса. Въ четырехъ картинахъ на деревѣ Аугсбургской галлерей, представляющихъ св. Анну съ Богоматерью и Младенцемъ, Распятіе ап. Петра, Чудо св. Ульриха и Усклюненіе главы св. Екатерины, рядомъ съ сухой орнаментикой ренессанса верхнихъ частей видно преднамѣренное округленіе формъ. Дальнѣйшіе успѣхи въ этомъ отношеніи показываетъ знаменитый алтарь св. Себастьяна 1516 г. въ Мюнхенѣ. Выполнившая живописью декорация въ стилѣ ренессанса отличается чистотой и ясностью, фигура нагого Себастьяна, хотя и не безупречна въ смыслѣ анатоміи, но моделирована широко и мягко. Очень живо и правдиво написаны нищія у ногъ благородной фигуры св. Елизаветы на правой боковой картинѣ. Три года спустя послѣ пребыванія мастера



„Тѣло Христово“. Картина Ханса Гольбейна младшаго Базельскаго музея. По фотограф. Брауна и Ко въ Дрезднѣ и Парижѣ.

въ Эльзасѣ, въ 1517 г., возникъ „Источникъ жизни“ Лиссабонскаго двора. Съ тѣхъ поръ какъ Шейблеръ указалъ на этой замѣчательной картинѣ подпись Гольбейна старшаго, ее считаютъ за позднее произведеніе мастера, такъ какъ она является дальнѣйшей ступенью развитія алтаря св. Себастьяна съ возобновленіемъ нидерландскаго вліянія. И несмотря на всѣя возраженія Зееманна, приписавшаго ее Хансу Гольбейну младшему, мы настаиваемъ на ея аугсбургскихъ и нидерландскихъ заимствованіяхъ. Благодаря этимъ позднимъ картинамъ Хансъ Гольбейнъ принадлежитъ къ развитію стили не Цейтблома, а Бургмайра.

Его сыновья, Амвросій и Хансъ, при чемъ первый былъ старшій, около 1515 г. перѣехали въ Базель, гдѣ стали помощниками известнаго эльзасскаго живописца Ханса Гербстера. Амвросій вступилъ въ цехъ въ 1517 г., въ 1518 г. получилъ право гражданства въ Базель, а Хансъ Гольбейнъ младшій только въ 1519 г. сталъ мастеромъ, а въ 1520 г. гражданиномъ.

Амвросій Гольбейнъ получилъ работу впервые отъ базельскихъ книготорговцевъ какъ рисовальщикъ для гравюръ на деревѣ. Выдѣлившемъ его книжныхъ иллюстрацій отъ таковыхъ его брата занялся вслѣдъ за Вольтманомъ Альфредъ Шмицъ, а Эдуардъ Гисъ еще въ 1903 г. старательно собралъ его портреты масляными красками, раньше приписанные его отцу или его знаменитому брату. Судя по подписи груднаго портрета юноши подъ роскошной

аркой въ стилѣ ренессанса въ Эрмитажѣ въ Петербургѣ, некоторые портреты Базельскаго музея, напримѣръ Ганса Гербстера, и прекрасныи портреты молодого челоѣка 1515 г. въ Дармштадтской галлерей, должны принадлежать ему. Амвросій, упоминаемый въ послѣдній разъ въ 1518 г., является во всѣхъ этихъ произведеніяхъ старательнымъ швабскимъ мастеромъ безъ проникающей силы своего брата.

Настоящимъ великимъ мастеромъ швабской школы XVI столѣтія, а также однимъ изъ величайшихъ художниковъ всѣхъ временъ и народовъ былъ Гансъ Гольбейнъ младшій (съ 1497 до 1543 г.), старшая біографія котораго, написанная Вельтманомъ, Вориумомъ и Манцемъ, еще не переведены. Въ болѣе раннихъ изслѣдованіяхъ о Гольбейнѣ вмѣстѣ съ Вельтманомъ принимали участие Гисъ, Фегелинъ, Цайзъ и В. Шмидтъ; новѣйшія изслѣдованія о Гольбейнѣ принадлежатъ главнымъ образомъ А. Шмидту и Н. Ганну. Искусство Гольбейна тако-же нѣмецкое, какъ и Дюрера. Если, однако, Дюреръ и Гольбейнъ кажутся почти противоположностями, то это объясняется не только различіемъ ихъ темпераментовъ, не только старымъ различіемъ между нюрнбергскимъ и аугсбургскимъ искусствомъ (ср. стр. 153), но и разницей во времени.

Дѣйствительно, Гольбейнъ восалъ уже съ матокомъ матери тотъ болѣе совершенный языкъ формъ, знаніе перспективы и пониманіе ренессанса, которыхъ Дюреръ добивался всю жизнь. Формы ренессанса были распространены въ Германіи въ столь многочисленныхъ образахъ, что едва ли еще была нужда въ путешествіи въ Італію, чтобы познакомиться съ ними, по крайней мѣрѣ въ нѣмецкой переработкѣ, въ которой ихъ тонко примѣняли и Гольбейнъ. До 1515 г. Гольбейнъ работалъ въ своемъ родномъ городѣ Аугсбургѣ, затѣмъ до 1517 г. въ Базелѣ, до 1519 г. въ Люцернѣ, до 1526 г. снова въ Базелѣ, до 1528 г. въ Лондонѣ. Въ 1528—1532 гг. онъ еще разъ былъ въ Базелѣ, а съ 1532 до 1543 г. снова въ Лондонѣ, гдѣ пользовался большимъ почетомъ, какъ придворный живописецъ Генриха VIII. Если онъ посѣщалъ Італію, на что недавно съ вѣроятностью указали Даніель Буркхардтъ и Пауль Гандъ, то только между 1517 и 1519 гг. изъ Люцерна. Онъ несомнѣнно не проникъ дальше верхней Італіи. Онъ воспринялъ и подвергъ дальнейшей переработкѣ только архитектурные фоны верхне-итальянской живописи.

Конечно, у Гольбейна не было глубины духа Дюрера. Но онъ обладалъ даромъ въ высшей степени острой наблюдательности, сдѣлавшимъ его величайшимъ портретистомъ и великимъ сатирикѣмъ; у него была необычайно легкая декоративная фантазія, сдѣлавшая его величайшимъ нѣмецкимъ стѣннымъ живописцемъ и крупнымъ мастеромъ въ области художественныхъ производствъ, а безмятежная полнота сердечной теплоты оказалась особенно въ его мастерскихъ станковыхъ картинахъ. Его усовершенствованная живописная техника передаетъ красочный рельефъ при посредствѣ науральныхъ тоновъ, безъ особаго измѣненія ихъ при освѣщеніи. Сохранившихся рисункѣвъ, гравюръ на деревѣ и на металѣ для украшенія книгъ было бы уже достаточно, чтобы обезпечить ему безсмертіе.

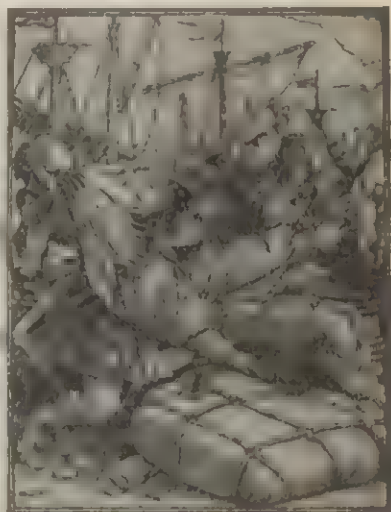
Свѣжими юношескими работами Гольбейна являются Песніе Креста 1515 г. въ Карлеруз, приписанное ему Любке, и юношески задорные рисунки обрѣдены для одного экземпляра „Похвалы глупости“ Эразма (1515) въ Базельскомъ музеѣ; тамъ же находятся живые портреты бургомистра Мейера и его жены (1516) на фонѣ голубого неба, вставленные въ золоченныя рамы во вкусъ ренессанса, и грубо натуральныя погрудныя изображенія нашихъ Адама и Евы (1517), высокіе дѣла которыхъ долгое время оставались типичными для библейскихъ фигуръ Гольбейна.

Въ Люцернѣ Гольбейнъ послѣ 1517 г. украсилъ стѣнописью домъ Гергенштейна изъ Шультенса, изданною Либенау по старымъ копіямъ. На наружныхъ стѣнахъ, расчлененныхъ живописно (а не рельефо) были изображены триумфъ Цезаря, а внутри находились христіанскія изображенія и народныя картины, въ родѣ „Источника юности“. Возвратившись въ Базель, мастеръ развернулъ въ полнотѣ свою юношескую силу (1519—1526) сначала въ портретахъ. Таковы выразительный погрудный портретъ въ профиль Боуифанція Амарбаха (1519) Базельскаго музея, три подобнымъ же образомъ написанныхъ портрета Эразма (1523 г.) въ Лонфордъ-Кестлѣ, въ Луврѣ и въ Базельскомъ музеѣ и двухъ живописныхъ, тепло лесированныхъ портрета куртизанки, по сивней прозвище „Коринтской Лансы“ (1526) того же собранія. Некоторые религиозныя станковыя картины этого времени также показываютъ замѣтное движеніе впередъ. Патетической передачей обычныхъ композицій и величавой широкой формъ превосходятъ всѣ прежнія работы Гольбейна восемь картинъ Страстей Христовыхъ въ Базелѣ, изъ нихъ дождя для которыхъ вѣроятно служило знаменитое, поразительное по вѣрной передачѣ смерти и потрясающе написанное Тѣло Христово, лежащее навзничь (1524). Тѣло Христово, съ открытыми ротомъ и откинувшимися назадъ волосами, лежащее на спинѣ, является положительнымъ чудомъ натуралистической передачи мертваго тѣла (см. рис. на стр. 158). Еще болѣе зрѣлыми являются большія мадонны Гольбейна: проникнутая спокойнымъ, истинно человѣческимъ чувствомъ, картина (1522) Золотурнскаго музея представляетъ Богоматерь между святыми Урсомъ и Георгіемъ, и извѣстная Мадонна бургомистра Мейера (1525) въ Дармштадтѣ (см. табл. 15, рис. 2), оригиналомъ которой до изслѣдованія Цана, Вольтмана, Банердорфера и автора этой книги считалась прекрасная, слегка измѣненная копія Дрезденской галлерей. Оставившись въ католическѣ бургомистръ поручилъ написать себя и своихъ домашнихъ на колышкахъ у ногъ стоящей въ нишѣ стила ренессанса, ласково глядящей внизъ, увѣчанной короной Дѣвы Маріи, которая нѣжно прижимаетъ къ себѣ голаго младенчика. Мадонна является первымъ изображеніемъ нѣжной блѣднѣющей нѣмецкой матери. Шесть членовъ семьи являются портретными фигурами поразительной силы и правды и внутренне одухотворены интимнымъ религиознымъ чувствомъ. Поразительна плавность простой дѣлки головы и рукъ, осязательная материальность передачи кѣбра и платья, а также связь самой непосредственной жизненной правды съ дыханіемъ божественнаго мира и покоя, проникающихъ картину.

Отъ одновременной дѣятельности Гольбейна, въ качествѣ базельскаго жи-

вописца фасадовъ сохранились только проекты, на примѣръ, музейная копія съ оригинальнаго проекта „Дома танцевъ“, на которомъ къ живописнымъ галлереймъ и ложамя добавленъ фризъ съ лихимъ крестьянскимъ танцемъ. Но наиболѣе важныя стѣнные росписи Гольбейна украшали новую большую залу совета въ Базелѣ. Кромѣ нѣсколькихъ плохой сохранности остатковъ росписи до насъ дошли нѣкоторые оригинальные проекты и копіи въ тамошнемъ музеѣ. Шмидъ однако сумѣлъ все наглядно возстановить. Большая часть картинъ, послужившихъ для украшения стѣнъ (1521—1522), принадлежитъ времени до отъезда Гольбейна въ Англійю. Безразличныя прообразы древняго міра были расположены среди красивыхъ галлерей и площадей съ видами на обширныя дали. Лиговое золото придавало околичностямъ настоящій блескъ золота. Одновременныя „пробы“ Гольбейна исполнять картины на стеклѣ для домовъ горожанъ (ср. стр. 139) описалъ Ганцъ. Старые стильныя ковровыя фоны оконныхъ стеколъ постепенно превратились въ пейзажи. Гербы стали все болѣе помѣщать между ландскнехтами, держащими щиты. Гольбейнъ, однако, умѣлъ дѣлать старому плоскому стилю по крайней мѣрѣ какуюсья уступки. Базельскій музей и Берлинскій кабинетъ эстамповъ владѣютъ лучшими проектами Гольбейна этого рода.

Необыкновенно богата была также въ этотъ періодъ дѣятельность Гольбейна въ области гравюры на деревѣ и на металлѣ для базельскаго книгопечатанія. Между 1523 и 1526 гг. Гансъ Люццельбургеръ, основатель „изящной гравюры“, выгравировалъ на деревѣ рисунки Гольбейна къ Вѣтхому Завету, которые наглядно и свободно воспроизводятъ извѣстные событія при возможно меньшемъ числѣ фигуръ, а также знаменитыя картины „Смерти“, принадлежащія къ самымъ захватывающимъ созданіямъ нѣмецкой гравюры на деревѣ. Законченныя другимъ мастеромъ, обѣ серіи были выпущены въ свѣтъ лишь послѣ смерти Люццельбургера въ 1538 г. Сорокъ картинъ „Смерти“, обозначаемыхъ неправильнымъ названіемъ „Танца смерти“ (ср. т. II, стр. 593), представляютъ всевозможныя положенія, при которыхъ представители всякихъ сословій поражаются смертію. Сюда вложена бездна сатирическаго юмора. Каждый листъ производитъ впечатлѣніе особой драмы. Языкъ формъ этихъ гравюръ на деревѣ явно становится уже болѣе общимъ. Въ свою первую англійскую эпоху (1526—1528) Гольбейнъ писалъ почти исключительно портреты. Уже многочисленныя, слегка пройденныя красками, портретныя рисунки мѣломъ или углемъ, изъ которыхъ 87 находятся въ Виндзорѣ, показываютъ удивительную увѣренность его глаза и руки. Изъ множества портретовъ масляными красками, выполненныхъ въ это время Гольбейномъ, за утратой большого се-



„Купица“ Гравюра Ганса Гольбейна младшаго изъ серіи образовъ „Смерти“, по оригиналу Герола Кабинета эстамповъ въ Дрезденѣ.

мейнаго портрета Томаса Мора, слѣдуетъ особенно указать на портреты сэра Генри Гильдфорда въ Виндзорѣ и архіепископа Кентерберійскаго въ Ламбертъ-Гоузѣ, написанные съ утонченнымъ художественнымъ чувствомъ и отличающіеся всѣмъ очарованіемъ его солидной и вмѣстѣ нѣжной живописи, а затѣмъ на портреты, астронома Кретцера въ Мюнхенѣ, человека со свиткомъ въ Мадридѣ, и талантливый двойной портретъ Томаса Годсальве съ сыномъ въ Дрезденѣ.

Во время своего третьяго пребыванія въ Базель (1528—1532) Гольбейнъ написалъ въ той же манерѣ портретъ своихъ домашнихъ Базельскаго музея, а затѣмъ достигъ славы величайшаго нѣмецкаго стѣннаго живописца, закончивши украшеніе стѣнъ залы совѣта двумя огромными, сохранившимися въ оригинальныхъ эскизахъ композиціями „Гитъ Ровоама“ и „Саулъ передъ Са-

муиломъ“. Величавая замкнутая композиція соединяется въ нихъ съ самостоятельной манерой представленія отдѣльныхъ фигуръ.

Въ свой послѣдній лондонскій періодъ (1532—1548) Гольбейнъ выполнилъ на „Стальномъ Двоу“, нѣмецкой биржѣ въ Лондонѣ, двѣ знаменитыя, къ сожалѣнію погибшія, фрески съ изображеніемъ Богатства и Бѣдности, и въ то же время развился въ сильнѣйшаго портретиста по сю сторону Альпъ. Его гѣнка и колоритъ становились все увѣреннѣе, проще и правдивѣе, все поразительнѣе становилась неподкупная художественная правдивость, съ которой онъ переда-



Портретъ сокольничяго Чизмена кисти Ханса Гольбейна младшаго въ Гаагскомъ музее. По фотур Ф. Гафштенгеля въ Мюнхенѣ.

валъ весь высшій свѣтъ Лондона. Болѣе теплымъ личнымъ чувствомъ отличаются портреты Дерика Борпа въ Виндзорѣ и сокольничяго Чизмена въ Гаагѣ. Большинство изображенныхъ лицъ выражаютъ присущій имъ характеръ поразительно свободно, совершенно какъ бы не заботясь объ окружающемъ.

Своими портретными миниатюрами, напримѣръ Генриха VIII въ Альторикѣ и Катерины Говардъ въ Виндзорѣ, Гольбейнъ оказалъ значительное содѣйствіе развитію этой новой художественной отрасли, сохранившей названіе старыхъ книжныхъ портретовъ. Рядомъ съ величайшими итальянскими портретистами, но какъ нѣмецъ по манерѣ, онъ сталъ благодаря большой портретной группѣ Генриха VIII съ Джэнь Сеймуръ и его родителями, къ сожалѣнію сторвѣвшей виѣстѣ съ дворцомъ въ Уайтголлѣ. Своей картиной врученія патента короля Генриха VIII гильдинъ хирурговъ, хотя и законченной болѣе слабыми его учениками и хранящейся въ Барберсъ-Голлѣ въ Лондонѣ, онъ указалъ новый путь

для изображенія тѣхъ сѣверныхъ гильдій, которыя предпочли нидерландцы XVII столѣтія. Какъ двойные портреты въ естественный ростъ, общезвѣстны отлично написанные „Два посланника“ Лондонской національной галлерей. Наиболѣе замѣчательны портреты послѣдняго времени творчества Гольбейна изъ цикла упомянутаго уже „Стального Двора“ со сложной бытовой обстановкой,



Портретъ Георга Гиссе кисти Ганса Гольбейна младшаго въ музеѣ короля Фридриха въ Берлинѣ. По фотогр. Ф. Гапштедта въ Мюнхенѣ.

напримѣръ, портреты какого-то золотыхъ дѣлъ мастера въ Виндзорѣ и Георга Гиссе въ Берлинѣ (см. рис.), а изъ придворныхъ — портреты Джэнь Сеймуръ въ Вѣнѣ, Анны Клеве въ Луврѣ, герцога Норфолка въ Виндзорѣ, сера Ричарда Соутвелля въ Уффицяхъ и сера Чарльза Моретта въ Дрезденѣ. Въ послѣдней картинѣ поразительно выступаетъ самая поздняя манера Гольбейна, холодная ясность его старательно слитыхъ тѣльныхъ тоновъ безъ тѣней, широко и свободно проложенные тоны одеждъ, простая, „лапидарная“ передача сложной личности.

Связующей нитью всѣхъ разнообразныхъ произведеній Гольбейна, начиная

съ его восхитительныхъ проектовъ для художественной промышленности, кончая самыми сильными его портретами и лучшими фресками, служить одинаковая, безошибочная острота наблюденія и технического совершенства. Великая художественная личность Гольбейна уходитъ на задній планъ во всѣхъ его произведенияхъ, и потому онъ такъ же понятенъ сами по себѣ, какъ и произведенія природы.

Наряду съ Гольбейномъ въ нѣмецкой Швейцаріи, о живописи которой XVII вѣка далъ понятіе Гендке, процвіталъ рядъ менѣе значительныхъ мастеровъ, въ произведенияхъ которыхъ мы послѣдовательно встрѣчаемся со слѣдами Шонгауэра, Дюрера и Гольбейна. Значительнѣе всего развиваются теперь фасадная живопись, живопись на стеклѣ (ср. стр. 139) и рѣзьба на деревяннѣ; содержаніемъ ихъ являютя прежде всего и выступаютъ на первый планъ сцены изъ жизни ландкнехтовъ и бродячей бѣдноты.

Въ Базелѣ послѣ Ганса Гербетера (приблизительно 1470—1550 гг.), принадлежавшаго вѣроятно къ школѣ Шонгауэра, выдѣляется Урсъ Графъ изъ Зодотурна (около 1485—1530 гг.), выработавшійся въ плодовитаго рисовальщика для гравюръ на деревѣ и для оконныхъ стеколъ Шонгауэра и Дюрера. Уже его боико и увѣренно сдѣланные рисунки Базельскаго собранія показываютъ, что онъ вращался въ кругахъ военной жизни и среди разгульныхъ женщинъ, которыхъ онъ и изображалъ съ несравненною свѣжестью и правдоподобіемъ. Николай Мануэль изъ Берна, прозванный Дейчемъ (1484—1580 гг.), изображалъ подобные сюжеты съ большимъ нравственнымъ благородствомъ. Художникъ, поэтъ, военный и государственный человекъ, онъ былъ по существу живописцемъ. Его самое извѣстное произведеніе „Танецъ Смерти“ (1517—1521) — фреска въ саду монастыря доминиканцевъ въ Бернѣ. Въ своихъ окнахъ съ гербами въ залѣ базельской ратуши онъ является живописцемъ по стеклу, обладающимъ большою силой красокъ. Изъ картинъ, писанныхъ масляными красками, небольшое Усѣкновеніе главы Іоанна Крестителя привлекаетъ своимъ настроеніемъ сильнаго по краскамъ пейзажа, а его собственный портретъ въ Бернѣ тонкимъ оживленіемъ. Наибольше характерныя стороны его показываютъ также сохранившіеся въ различныхъ собраніяхъ рисунки изъ жизни ландкнехтовъ, часто на цвѣтномъ фонѣ и проиженные бѣлилами, языкъ формъ которыхъ при грубоватомъ, нѣсколько поверхностномъ наблюденіи иногда приближается къ манерѣ Гольбейна.

Главный цюрихскій мастеръ этого времени, Гансъ Леи (около 1470—1531 гг.), благодаря изслѣдованіямъ Данзеля Буркгардта и Гендке, является однимъ изъ самыхъ важныхъ швейцарскихъ живописцевъ предѣстныхъ пейзажныхъ фоновъ. Цюрихскій и Базельскій музеи хранятъ картины его работы христіанскаго и мифологическаго содержанія съ альпійскими, полными настроенія пейзажами. Его портреты сухи. Однако, портреты его младшаго земляка Ганса Аспера (1499—1571) и базельца Ганса Клаубера (1535—1578), жившихъ во второй половинѣ столѣтія, превратили стиль Гольбейна, правда, не въ академически-итальянскій, но въ мелкій ремесленно-мѣщанскій.

Изъ Базеля, внизъ по Рейну, въ Манинской области, откуда вышелъ и

Мемлингъ (ср. т. II, стр. 569), мы встречаемъ великаго Маттиаса Грюневальда (ум. около 1530 г.), который рядомъ съ Дюреромъ и Гольбейномъ проводилъ новое, своеобразное направленіе живописи, иѣзкую, тающую свѣтотѣнь внутренняго душевнаго зрѣнія, страстную, порожденную религіозной мечтой живопись настроенія, емое небесными виское искусство. Уже историкъ искусства

мечтательное, питаемыми фантастическими Зандартъ, немецкій XVII вѣка, называлъ



„Мадонна въ младенцѣмъ“ Маттиаса Грюневальда въ Кюльмарскомъ музеѣ. По фигурѣ Брауна и К° въ Дорнахъ и Парижѣ

его „высоко поднявшимся, достойнымъ изумления мастеромъ“ и „иѣменкимъ Корреджио“. Грюневальдъ возвращенъ иѣмецкому искусству лишь благодаря Вельтману, Эйзенману, Г. А. Шмиду и Риффелю. Съ ними не всегда убѣдительно полемизируетъ Бокъ, также основательно изучившій мастера. Шмидъ и Фридендеръ, однако, наиболѣе надежные руководители въ его творчествѣ. Не выяснено вполне, изъ какой художественной среды вышелъ Грюневальдъ. Вѣроятнѣе всего предположеніе Шмида, что онъ родился лишь около 1485 г., а въ 1501 г. былъ ученикомъ Ганса Гольбейна старшаго во Франкфуртѣ. Затѣмъ, подъ влияніемъ богатои верхне- и средне-рейнской живописи XV вѣка (ср. т. II, стр. 630—641), онъ быстро развился въ самостоятельнаго, единственнаго въ своемъ родѣ мастера.

Вмѣстѣ съ Брауне можно указать на его „Осмѣяніе Христа“ 1503 г. Мюнхенскаго университетскаго собранїя, какъ на самое раннее сохранившееся произведеніе, въ которомъ видна уже оригинальность его развитїя. Небольшое трогательно мечтательное Распятїе Базельскаго музея также относится къ раннему времени Грюневальда (около 1505 г.). Къ 1509 г. относятся два достовѣрныхъ складня городскаго музея во Франкфуртѣ, съ выразительными фигурами святыхъ, написанныхъ въ видѣ статуй изъ сѣраго камня, затѣмъ послѣдовала уже ранѣе начатый алтарь св. Антонїя (т. II, стр. 626) Кольмарскаго музея съ подписью, его главное произведеніе, состоящее изъ трехъ паръ створокъ Кольмарскаго музея, описанныхъ Баумгартеномъ, Флераномъ и особенно ярко очерченныхъ Бокомъ. Взятые въ живомъ движенїи, рѣзко озаренныя падающимъ верхнимъ свѣтомъ, похожія на статуи фигуры святыхъ Антонїя и Себастіана изображены на неподвижныхъ створкахъ. Съ безудержной фантастикой представлены Искушенїе св. Антонїя и посѣщенїе имъ пустыльника Павла на внутреннихъ сторонахъ среднихъ створокъ; на наружныхъ сторонахъ изображено почитанїе нѣжно склоняющейся надъ своимъ младенцемъ, сидящей у небесныхъ вратъ среди проникнутаго настроенїемъ пейзажа Богоматери безконечными сонмами слетающихъ, играющихъ на инструментахъ и ликующихъ ангеловъ въ цвѣтистомъ небесномъ свѣтѣ, передающемъ впечатлѣніе глубины пространства. Много движенїя и свѣта въ Благовѣщенїи, нѣжнымъ видѣніемъ изображено Воскресенїе на внутреннихъ сторонахъ боковыхъ створокъ, а на наружныхъ находится Распятїе съ предостаннїи, захватывающее своимъ драматизмомъ и издѣлающееся надъ всякой пластичностью рисунка, но непревзойденное въ своей живописной пластикѣ. Широкій, зрѣлый языкъ формъ этихъ картинъ кое-гдѣ реаленъ до отвращенїя, ихъ живописныя прїемы, передающїе даже волосы на головѣ и въ бородѣ мягкими массами, легки и плавны, а сочные мѣстные тоны всюду прорѣзаны и выдвинуты сильнымъ освѣщенїемъ.

Послѣ 1517 г. Грюневальдъ написалъ алтарь для Ашаффенбурга. Но Шмюлу къ нему относится недавно открытое и хорошо изученное Конрадомъ Лаге предельное по живописи изображенїе Мадонны приходской церкви въ Штуппахѣ и створка, представляющая „Основанїе базилики Санта Марїа Маджоре“ въ частномъ владѣнїи во Фрейбургѣ. Около 1522 г. явилось патетическое до искривленности, небрежное по рисунку, но сильное по живописи, широко и мягко написанное Распятїе художественной галереи въ Карлсруѣ. Къ послѣднимъ произведенїямъ его, исполненнымъ для курфюрста Альбрехта Бранденбургскаго въ Галле, относится большая средняя картина алтаря св. Маврикія (въ Мюнхенѣ), представляющая обращенїе святого мавра въ мощной рельефной композиціи, осіянной свѣтомъ его живописной кисти. Алтарный образъ съ потрясающимъ „Плачемъ надъ Христомъ“ въ Ашаффенбургской монастырской церкви также принадлежитъ къ его послѣднимъ работамъ. Достаточно небольшого числа достовѣрныхъ произведенїй этого замѣчательнаго мастера, чтобы дать совершенно ясное представленїе о его сильной художественной индивидуальности.

Старше Грюневальда былъ Гансъ Бальдунгъ, прозванный Гриномъ

(приблизительно 1475—1545 гг.) и достигшій въ Страсбургѣ званія ратмана, несмотря на свое швабское происхожденіе. Кромѣ Эйзенмана и Вольтмана о немъ писали Төрер и Стяссный. Онъ воспитанъ на Дюрерѣ, и это сказывается на немъ менѣе, чѣмъ болѣе рѣшительное и болѣе позднее влияніе Грюневальда. Его рисунокъ величаво мощный, однако, не такъ содерикателенъ, какъ у Дюрера, и строже, чѣмъ у Грюневальда. Въ его колоритѣ часто сверкаетъ яркая зелень, отъ которой онъ повидимому и получилъ свое прозвище. Его фантазія витаетъ среди смертей и шабаша вѣдьмъ, но онъ умѣетъ также сообщать религиознымъ сюжетамъ сильную жизнь и возрастающіи, хотя нѣсколько поверхностный напосѣ. Въ рисунокѣ и въ гравюрѣ на деревѣ онъ довелъ до большого совершенства технику свѣтотѣни, примѣняя на цвѣтныхъ фонахъ бѣлые блики, или оставляя бѣлыя мѣста. Между его гравюрами на деревѣ свѣтотѣнью „Шабашъ вѣдьмъ“ и „Распятый Христосъ“ при всей противоположности впечатлѣній обнаруживаютъ одинаковое умѣніе владѣть человѣческими формами и одинаковую, нѣсколько театральную страстность движенія. Его 276 рисунковъ, изданные Төреромъ, представляютъ въ однородныхъ строгихъ и сложныхъ формахъ и съ одинаковымъ, не всегда естественнымъ подъемомъ чувства, такіе противоположные сюжеты, какъ Мадонна на зеленомъ фонѣ и кентавръ съ амуромъ въ Базелѣ, распятый Христосъ 1524 г. и Діевница и Смерть, въ Берлинѣ, Христосъ въ облакахъ и три листа шабаша вѣдьмъ въ Альбертинѣ. Какъ Вальдунгъ писалъ масляными красками въ полномъ обладаніи юношескими силами, показываетъ его нѣсколько сухое по формамъ, но свѣжее по краскамъ „Поклоненіе волхвовъ“ въ Берлинскомъ музеѣ. Лучшимъ его церковнымъ произведеніемъ, которому Баумгартенъ посвятилъ небольшую книгу, является главный алтарь (1512—1516), съ Вѣнчаніемъ Богородицы въ средней части, написаннымъ въ нѣсколько сухомъ, но фантастическомъ свѣтѣ. Изъ его „Распятый“ Берлинскаго и Базельскаго музеевъ первое отражаетъ, повидимому, еще влияніе Дюрера, а второе Грюневальда. Вполнѣ самимъ собой онъ является лишь въ Мученіи св. Доротеи Пражскаго Рудольфинума (1520) и Успеніи Богородицы въ Санта Марія въ Капитоліи въ Кельнѣ. Его аллегоріи, двѣ картины въ Базелѣ, представляющія „смерть въ видѣ убійцы“, и „Небесная и земная любовь“ Штедельскаго музея, двѣ картины Мадридскаго музея, опредѣленные Гаркомъ, затѣмъ замѣчательная картина „Семь жизненныхъ ступеней“ у д-ра Гарка въ Зейслицѣ, показываютъ его вполнѣ въ своей сферѣ. Отдѣльные портреты Вальдунга, однако, напримѣръ въ Карлсруѣ и въ Мюнхенѣ, обнаруживаютъ недостатокъ внутренней жизни, которымъ мастеръ иногда страдаетъ.

Наконецъ, эльзасскихъ художниковъ, слѣдовавшихъ непосредственно за Вальдунгомъ, мы должны предоставить обозрѣніямъ въ спеціальныхъ работахъ. Таковы: Іоганнъ Вехтлинъ, по преимуществу гравировавшій свѣтотѣнью на деревѣ, Францъ Брунъ, также граверъ изъ числа малыхъ мастеровъ и Гансъ Вейдицъ, признанный Ретингеромъ за „мастера Петрарки“.

Обширная область къ сѣверу по теченію Майна не можетъ противопоставить созданіямъ южно-нѣмецкой живописи никакихъ равноцѣнныхъ произ-

веденій. На востокѣ сѣверной Германіи былъ славенъ Лука Кранахъ, переселившійся изъ Франконіи мастеръ со своими сыновьями и учениками. Въ средней части сѣверной Германіи, въ Вестфалии, сильнѣе всего обозначилось вліяніе Дюрера. На сѣверозападѣ, именно на нижнемъ Рейнѣ, нидерландское

вліяніе оставалось преобладающимъ.

Въ саксонскихъ земляхъ до Кранаховъ и одновременно съ ними въ Виттенбергѣ, ихъ главномъ мѣсто-пребываніи, не было недостатка въ художникахъ, снабжавшихъ эту обширную область изрядными, но все же ремесленными церковными образами изъ иныхъ городовъ, именно Лейпцига и Альтенбурга, и за оценкой ихъ мы отсылаемъ къ труду Флексига (ср. стр. 137). При дворѣ Фридриха Мудраго въ Виттенбергѣ играли роль различные приважіе художники. Его придвор-



„Отдыхъ на пути въ Египетъ“. Картина Луки Кранаха старшаго въ музеѣ короля Фридриха въ Берлинѣ. По фотогр. Ф. и О. Врокмана въ Дрезденѣ.

нымъ живописцемъ, начиная съ 1504 г., былъ Лука Кранахъ старшій (1472—1553) изъ Кронаха въ верхней Франконіи, выработавшійся въ своеобразнаго, хотя и неровной силы мастера, очевидно больше подъ вліяніемъ дунайской школы, чѣмъ нюрнбергской. Молодымъ еще онъ появляется въ Мюнхенѣ и Вѣнѣ. Въ Виттенбергѣ, гдѣ на него оказалъ вліяніе Барбарі (ср. т. II, стр. 837), онъ пріѣхалъ уже готовымъ мастеромъ. Имѣя при-

дворную должность, онъ неоднократно получалъ здѣсь званіе ратмана, даже бургомистра, и, примыкая къ Лютеру и его сподвижникамъ, игралъ выдающуюся роль въ духовной жизни сѣверно-нѣмецкаго столичнаго и университетскаго города. Многочисленныя произведенія, на которыхъ онъ ставилъ свой гербъ, крылатую змѣю, или давалъ подписывать сыновьямъ или другимъ ученикамъ, необыкновенно неровны по достоинству. Способъ различать ихъ установилъ Х. Шухардтъ, а къ нему примкнули Шейблеръ и авторъ этой книги. Въ новѣйшее время Кравахомъ занимались Флексигъ, Гедвига Михаэльсонъ, Фридландеръ и Риффель. Только болѣе раннія собственноручныя произведенія Кравахы оправдываютъ расточавшіяся ему современниками похвалы. Позднѣйшія произведенія страдали отъ ремесленности его мастерской. Поразительна быстрая перемѣна стили въ самыхъ раннихъ извѣстныхъ его произведеніяхъ. Драматическое Распятіе въ Шлейсгеймѣ (1503), къ которому близко стоитъ, но не предшествуетъ открытое Дернгоферомъ Распятіе въ Шоттенштифтѣ въ Вѣнѣ и портретъ вѣнскаго канцлера Рейса въ Германскомъ музее (1503), произведенія, приписанныя ему такими знатоками, какъ Фридландеръ, Шмидъ, Флексигъ и Доджсонъ, стоятъ совершенно на иной почвѣ, чѣмъ прекрасный, съ подписью его, богатый по формамъ и сочный по краскамъ „Отдыхъ во время бѣгства“ 1504 г. Берлинскаго музея. Роскошный пейзажъ удивительно поэтично гармонируетъ съ отдыхомъ святого семейства, окруженнаго играющими ангелами. Снова на другой почвѣ стоитъ Мученіе св. Екатерины 1506 г. Дрезденской галереи, болѣе ровное по рисунку, тоньше написанное и болѣе холодное по краскамъ, створкой котораго владѣетъ собраніе Шпека въ Литценѣ; вновь на иной почвѣ стоитъ алтарь св. Анны, данный по обѣщанію церкви Дѣвы Маріи въ Торгау Фридрихомъ Мудрымъ и братомъ его Іоанномъ Постояннымъ (1505—1509), недавно распознанный Рифелемъ въ алтарѣ, приобретенномъ Шведельскимъ институтомъ, украшенный уже въ духѣ ренессанса, съ изображеніемъ „Святого рода“ и жертвователей. Въмѣстѣ съ тѣмъ отличная стоящая Венера 1509 г. въ Петербургѣ имѣетъ еще лицо съ удлинненнымъ оваломъ, какъ у берлинской Маріи, съ ея полными щеками и узкимъ, высокимъ лбомъ. Выразительнѣе и индивидуальнѣе погрудный портретъ Христофа Шейрля того же года у барона фонъ-Шейрля въ Нюрнбергѣ. Затѣмъ слѣдуетъ величественный и полный жизни алтарь Маріи съ изображеніями жертвователей на створкахъ въ Верлицѣ и Мадонна Бреславльскаго собора съ идиллическимъ настроеніемъ пейзажа, въ общемъ, однакоже, съ тѣми же типами; въ 1514 г. возникли великолѣпные портреты Генриха Благочестиваго и его супруги Дрезденской галереи, почти самые ранніе одиночные портреты въ ростъ, доселѣ извѣстные. Костюмы съ большимъ количествомъ золота производятъ болѣе пышное, чѣмъ художественное впечатлѣніе, но лица, руки и собаки по своей простой и тонкой наблюдательности принадлежатъ къ лучшимъ образчикамъ живописи этого времени. Еще яснѣе, чѣмъ всѣ эти картины, выражаютъ весь ходъ равнаго развитія гравюры на мѣди и на деревѣ Кравахы, изданныя Липпманомъ и хорошо изученныя Флексигомъ. Датированныя гравюры на мѣди, напримѣръ своеобразное „Раскаваніе св. Хризостома“

и поразительные погрудные портреты Фридриха Мудраго и его брата возникли безусловно лишь въ 1509 и 1510 гг. Гравюры Кранаха на деревѣ, какъ теперь указываютъ, начинаются съ Распятій 1502 г. Мы не можемъ здѣтъ входить въ разсмотрѣніе этого вопроса.

Начиная съ 1515 г. въ картинахъ Кранаха уменьшаются перемѣны стіля, наподобіе скачковъ. Въ 1516 г. явился его новый типъ женщины съ небольшими носомъ и нижней частью лица, болѣе худыми щеками и сильнѣе выступающимъ лбомъ. Въ этомъ смыслѣ характерны „Обрученіе св. Екатерины“ въ Верлицѣ и въ Пештѣ, затѣмъ обѣ Мадонны великаго герцога Веймарскаго 1518 г. и въ соборѣ въ Глогау 1520 г., спокойная, полная настроеній картина Бамберской галлерей и прославленіе свитыхъ Вилибальда и Вальбурги колѣнопреклоненнымъ бамберскимъ архіепископомъ. Съ послѣдней картиной мы сразу попадаемъ въ кругъ „псевдо-Грюневальдовъ“, т. е. картинъ, приписанныхъ ему еще въ то время, когда не знали ни юношескаго развитія Кранаха, ни подлинныхъ произведеній самого Грюневальда (ср. стр. 165). Шейблеръ, Вольтманъ, Эйзенманъ, Шмицъ и авторъ этой книги уже четверть вѣка тому назадъ защищали тотъ взглядъ, что всѣ эти картины являются частью собственноручными произведеніями Кранаха, частью работами его мастерской, затѣмъ въ недавнее время этотъ взглядъ снова отстаивали Флексигъ и Гиффель противъ Иничека. Теперь всѣ согласны, что нѣкоторыя картины этой серіи, напримѣръ св. Варвара и Екатерина въ Дрезденѣ и св. Анна съ Богоматерью и Младенцемъ въ Берлинѣ, собственноручныя произведенія Луки Кранаха, и что большинство изъ нихъ, особенно прославленный алтарный складень 1529 г. въ церкви Дѣвы Маріи въ Галле и большія створки отъ образа св. Маврикія въ Мюнхенѣ съ изображеніемъ свитыхъ, — произведенія самого Грюневальда и только вышли изъ мастерской Кранаха. Въ большинствѣ картинъ не только псевдо-Грюневальда, но и во многихъ произведеніяхъ, доселѣ считаемыхъ за работы Кранаха, Флексигъ видитъ руку его сына, умершаго въ 1537 г. „въ цвѣтущемъ юношескомъ возрастѣ“. Возможно, что онъ написалъ нѣкоторыя изъ этихъ картинъ, но допустить, что ему принадлежатъ всѣ приписанныя ему Флексигомъ картины, мы не можемъ уже потому, что онѣ писаны разными руками. Нѣкоторыя небольшія мифологическія картины съ поднесіями могутъ дѣйствительно принадлежать Гансу, таковы „Венера и Амуръ“ въ Шверинѣ, „Серебряный вѣкъ“ въ Веймарѣ, написанный въ средневѣковомъ духѣ, „Судъ Париса“ въ Копенгагенѣ, всѣ 1527 г. и „Аполлонъ и Діана“ 1530 г. въ Берлинѣ. Гансъ могъ также исполнить символическія изображенія реформациі, „Грѣхопаденіе и искупленіе“, изъ которыхъ наиболѣе раннія 1529 г. находятся въ Прагѣ и Готѣ. Но во всякомъ случаѣ гравюры Кранаха на мѣди 1520 г., напримѣръ, „Лютеръ - монахъ“ въ двухъ различныхъ вариантахъ и кардиналъ Альбрехтъ Бранденбургскій, показываютъ, что лютеранскій образъ мыслей Кранаха не мѣшалъ ему писать алтари для кардиналовъ.

Мы попрежнему приписываемъ старшему Кранаху такія картины, какъ „Влюбленный старикъ“ 1512 г. въ Пештѣ, „Самсонъ и Далила“ 1529 г. въ Аугсбургской ратушѣ, „Адамъ и Ева“ 1531 г. въ Дрезденѣ, и даже академически

гладкую Лукрецію въ крѣпости Кобургъ и „Уста истины“ 1534 г. въ Шлейсгеймѣ. Женскіе типы Кранаха часто имѣютъ настоящую „четыреугольную голову“ (*tête carrée*) съ китайскими, косо поставленными глазами; лица мужчинъ очерчиваются болѣе схематично и правильно, а пейзажъ добавляется по памяти. Только портреты этого времени принадлежать къ лучшимъ его работамъ. Возможно, что среди многочисленныхъ небольшихъ портретовъ Фридриха Мудраго въ разныхъ возрастахъ, возникшихъ уже послѣ его смерти, въ 1525 г., и среди многихъ портретовъ Лютера и его жены, сдѣланныхъ послѣ ихъ женитьбы, найдутся нѣкоторыя повторенія, сдѣланныя не имъ, а Гансомъ Кранахомъ. Однако, настоящими работами самого Луки Кранаха старшаго мы считаемъ портреты одѣтаго въ цвѣтной костюмъ молодого человека (1521) въ Шверинѣ, Фридриха Мудраго (1522) въ Готѣ, Лютера въ видѣ юнкера Ёрга (1522) въ Лейпцигской городской библиотекѣ, Альбрехта Бранденбургскаго въ полуфигуру натуральной величины (1526) въ Берлинѣ, его же въ видѣ „св. Іеронима въ комнатѣ“ въ Дармштадтѣ (1526) и въ Берлинѣ (1527), портреты помолвленныхъ Іоганна Фридриха Великодушнаго и его невесты (1526) въ Веймарѣ, мужской портретъ (1526) въ Гейдельбергскомъ замкѣ, два нижнихъ портрета принцевъ (1525) въ Дармштадтѣ, простые и жизненные портреты родителей Лютера (1527) въ Вартбургѣ, а также замѣчательный портретъ въ натуральную величину Генриха Благочестиваго въ ростъ (1537) въ Дрезденѣ.

Въ 1537 г., когда умеръ Гансъ Кранахъ, а самъ Лука Кранахъ старшій сдѣлался бургомистромъ Виттенберга, онъ назначилъ своего сына Луку, родившагося въ 1515 г., руководителемъ своей мастерской и измѣнилъ свой художественный знакъ, которому онъ придалъ опущенныя крылья вмѣсто стоящихъ прямо. Изъ многочисленныхъ Страстей Господнихъ этого поздняго времени Кранаха выдѣляется Бичованіе Христа галлерей Вебера въ Гамбургѣ (1538). Къ наиболѣе извѣстнымъ картинамъ принадлежитъ „Источникъ юности“ (1546) въ Берлинѣ. Здѣсь, однако, не стоитъ грядиться надъ выдѣленіемъ позднихъ работъ Кранаха-отца изъ множества работъ мастерской. Намъ кажется несомнѣннымъ, что въ 1552 г. онъ самъ началъ послѣднюю свою большую картину, огромный запрестольный образъ городской церкви въ Веймарѣ, гдѣ онъ умеръ, протестантскую аллегорію „Искушенія“ съ главнымъ образомъ Распятаго Христа посерединѣ, съ Лютеромъ и Кранахомъ среди скорбящихъ и великолѣпной парой жертвователей. Однако, мы готовы признать вмѣстѣ съ Флексигомъ, что въ исполненіи большая часть принадлежитъ Лукѣ Кранаху младшему, и что, быть можетъ, ему принадлежитъ и знаменитый „автопортретъ“ его отца 1550 г. въ Уффиціяхъ.

Выдѣленіе всѣхъ собственныхъ работъ Луки Кранаха младшаго (1515—1586) изъ массы работъ мастерской Кранаха, возникшихъ между 1537 и 1553 гг., нелегко. Мы думаемъ, однако, что ихъ можно узнать по ихъ слабому, хотя и болѣе чистому рисунку, по ихъ болѣе плавной, утонченной живописи и подбору приглушенныхъ, впадающихъ въ коричневый тонъ красокъ. Городская церковь въ Виттенбергѣ и Дрезденская галлерей богаты

произведеніями его работы. Но главнымъ произведеніемъ его является алтарь Замковой церкви въ Аугустусбургѣ съ Распятіемъ посреднимъ, обнятымъ живописной по настроенію атмосферой, съ многочисленными портретными фигурами у ногъ Христа, надѣленными широкой жизнью. Какъ портретистъ Лука Кранахъ младшій стоитъ вообще на высотѣ своего времени. За великолѣпнымъ протретомъ курфюрста Іоахима II Бранденбургскаго, Берлинскаго музея, послѣдовали портреты въ естественную величину курфюрста Августа, курфюретини Анны и ихъ дѣтей (1564 и 1565 гг.) историческаго музея въ Дрезденѣ, съ падающими тѣнями, и, несмотря на это, узко ограниченнаго пространствомъ.

Въ рукахъ учениковъ обоихъ Кранаховъ, которыхъ мы не станемъ перечислять, искусство снова опустилось до ремесла, или продолжало плестись въ руслѣ провинціального невѣжества.

Провинціальный характеръ живописи XVI вѣка сохраняла даже въ самомъ сердцѣ сѣверной Германіи. Далѣе на западъ лучшія вещи попрежнему появлялись въ Вестфалии, гдѣ смѣшивались верхне-нѣмецкія и нидерландскія вліянія. Въ Дортмундѣ посредственные мастера Викторъ и Генрихъ Дюввеге написали въ 1521 г. большой запрестольный образъ католической приходской церкви, съ Голгозой въ средней части, выполненной по-старинному, въ строгой и скученной композиціи. Мужскія лица даютъ впечатлѣніе портретнымъ, женскія обнаруживаютъ неприятныя овалы съ небольшими носами, глазами и ртами. Ту же руку показываетъ треугольная одухотворенною жизнью картина Страшнаго Суда, написанная съ рѣзкимъ чувствомъ дѣйствительности, въ Везельской ратушѣ. Однако, художника, написавшаго Распятіе въ церкви въ Каппенбургѣ, мы считаемъ вмѣстѣ съ Шенблеромъ за болѣе молодого мастера, хотя нѣкоторые учиме, какъ Клемень, различая въ Дортмундскомъ алтарѣ руку старшаго и младшаго братьевъ, считаютъ каппенбургскаго мастера старшимъ Дюввеге. Въ недавнее время В. Касбахъ старательно провелъ различіе между этими тремя мастерами и каждому изъ нихъ удѣлилъ известное число картинъ.

Въ Зѣстѣ, старомъ художественномъ городѣ, въ стѣнахъ котораго возникла около 1480 г. еще такая чисто-вестфальская картина, какъ Распятіе Нагорной церкви, процвѣталъ теперь Генрихъ Альдегреверъ (съ 1502 г. до 1555 г. и позже), находившійся подъ вліяніемъ Дюрера, отличный живописецъ и граверъ на мѣди, произведеніямъ котораго сдѣлалъ обзоръ Вольтманъ и В. Шмитъ. Картины его рѣдки; изъ нихъ мы назовемъ жестко написаннаго Христа въ терновомъ вѣнцѣ (1529) въ Рудольфинумѣ въ Прагѣ и великолѣпную полуфигуру юноши лицомъ къ зрителю (1540) въ галлерей Лихтенштейна въ Вѣнѣ, на фонѣ далекаго пейзажа. Какъ граверъ на мѣди Альдегреверъ принадлежитъ къ наиболѣе плодовитымъ „малымъ мастерамъ“. Его гравюры съ орнаментами принадлежатъ къ распространителямъ нѣмецкаго ренессанса, а смѣлыя изображенія изъ народной жизни убѣждаютъ какъ-разъ своей вестфальской угловатостью.

Менѣе своеобразны, но съ ясно выраженной ниже-саксонской самостоятель-

ностью дѣйствовали въ Мюнстерѣ Людгеръ томъ-Рингъ старшій (1496—1547), хорошій портретистъ съ ясною, рельефной манерой письма и его сыновья Германъ (1520—1597) и Людгеръ томъ-Рингъ младшій (1522—1582). Первый писалъ преимущественно на историческія темы мягкой и выдержанной манерой, второй главнымъ образомъ портреты въ болѣе твердой и холодной манерѣ.

Пишущая и съ большимъ богатствомъ формъ, чѣмъ вестфальская живопись, развилась ниже-рейнская, уже прослѣженная нами до XVI вѣка (т. II, стр. 489—493). Все, сдѣланное для выясненія положенія этой живописи въ „исторіи искусствъ“ Шейблеромъ и авторомъ этой книги, дополнили Фирменихъ-Рихардъ, а затѣмъ Альденговенъ и самъ Шейблеръ. Въ срединѣ XVI столѣтія ниже-рейнская живопись кажется почти вѣтвью нидерландской. Если изслѣдованія Коммерера, Фирменихъ-Рихарда, К. Юсти, Глюка и Гулина съ большимъ вѣроятіемъ заставили признать въ „мастерѣ Успенія Богородицы“ антверпенна Юоса ванъ Клеве старшаго, влиятельнаго изъ кѣльнской школы, то, съ другой стороны, его предшественникъ Янъ Юстъ ванъ Калькаръ, авторъ великолѣпныхъ створокъ 1505—1508 гг. съ шестнадцатью изображеніями изъ жизни Христа церкви въ Калькарѣ (сер. т. II, стр. 627), являетсѣ какъ-бы отпрыскомъ старой гаарлемской школы (сер. т. II, стр. 567). Въ Гаарлемѣ онъ жилъ, здѣсь и умеръ въ 1509 г. По происхожденію своему, однако, оба мастера принадлежатъ, вѣроятно, нѣмецкому или нидерландскому Рейну, а Юосъ ванъ Клеве, повидимому, писалъ также въ Кельнѣ. Главный и настоящій кѣльнскій мастеръ XVI столѣтія, Бартоломей Брюинъ (1493—1555) опирается поэтому на нихъ. Его ранніе церковные образа непосредственно указываютъ именно на нихъ, но даже и лучшія произведенія его средняго періода, наирямѣрь запрестольные образа въ монастырской церкви въ Эссенѣ (1522—1527) и пышныя картины изъ житія св. Виктора и св. Елены въ соборѣ въ Ксантеѣ (1529—1534) напоминаютъ ихъ рѣзко натуралистическимъ языкомъ формъ и огненныя краски. Наибольшее значеніе имѣеть Брюинъ все же какъ портретистъ. Лучшіе его портреты отличаются тонкой наблюдательностью и простотой исполненія, при чемъ моделировка отдаленно напоминаетъ Гольбейна, — это портреты бургомистра Юганна фонъ Редта (1525) Берлинскаго музея и бургомистра Арнольда фонъ-Браувейлера (1534) Кѣльнскаго. Позднѣйшія картины Брюина историческаго содержания типичны, однако, для того почтенія къ итальянскимъ формамъ и краскамъ, которое было рождено подражательностью какъ нѣмецкаго, такъ и нидерландскаго искусства.

Этотъ поворотъ произошелъ уже въ Танной Вечерѣ церкви св. Северина въ Кельнѣ, въ работѣ надъ которой могъ, впрочемъ, принимать участіе, и его сынъ Бартель Брюинъ младшій (съ 1530 г. до 1607 г.). Въмѣсто исполненной силы непосредственности наступило напыщенное подражаніе.

И не только въ Кельнѣ, перемена произошла и во всей обширной области Германіи во второй половинѣ XVI столѣтія. Подъ вліяніемъ итальян-

низирующаго теченія того времени личное пониманіе формъ уступило мѣсто плоской обобщенности, нѣмецкая интимность — поверхностной декоративности, и повсюду живопись утратила свой мѣстный и національный отпечатокъ.

Сѣмена, брошенные Гольбейномъ, привились въ особенности въ юго-западной области нѣмецкаго искусства, гдѣ онъ ихъ посѣялъ, но и онѣ очень скоро захирѣли подъ вѣяніемъ духа времени. Швейцарскіе мастера этого времени, послѣ Беккера, Вессели и Фегелина изученные Гендке, Штольбергомъ и Онезоргомъ, были уже манерными художниками. Табіасъ Штimmerъ изъ Шаффаузена (1539—1587) и Гюстъ Амманъ изъ Цюриха (1539—1591) были ихъ товарищами по возрасту; первый изъ нихъ, переселившійся въ Страсбургъ, извѣстенъ своими пышными фасадными росписями дома „Рыцаря въ Шаффаузенѣ“, своими отличными портретами масляными красками и живыми гравюрами на деревѣ въ книгахъ и на отдѣльныхъ листахъ, а второй, перѣхавшій въ Нюрнбергъ, приобрѣлъ себѣ имя какъ рисовальщикъ для гравюръ на деревѣ. Штimmerъ сильнѣе, а Амманъ тоньше, но оба занимаются формами уже ради нихъ самихъ.

Къ болѣе молодому и еще болѣе манерному поколѣнію принадлежатъ Даниэль Линдтмейеръ изъ Шаффаузена (съ 1552 г. до 1607 г.), работавшій въ южной Германіи надъ росписью стѣнъ и стеколъ, а также въ качествѣ гравера и рисовальщика, и Христофъ Мауреръ изъ Цюриха (1558—1614), ученикъ Штimmerа въ Страсбургѣ, а впоследствии самостоятельный живописецъ по стеклу. Его современникъ въ Базелѣ, Гансъ Бокъ старшій (съ 1550 г. до 1623 г., или нѣсколько позже), является поверхностнымъ послѣдователемъ Гольбейна въ многочисленныхъ, сохранившихся преимущественно въ Базельскомъ музеѣ, рисункахъ для домовыхъ фасадовъ, оконныхъ стеколъ и ставковыхъ картинъ, но во фрескахъ ратуши въ Базелѣ, на примѣръ въ „Оклевѣтаніи Аппеллеса“, выступаетъ въ качествѣ ловкаго маньериста, обладающаго все же собственнымъ воображеніемъ. Но самымъ выдающимся послѣдователемъ или ученикомъ Ганса Бока былъ базелецъ Гюсифъ Гейнцъ (1564—1609), назначенный въ 1591 г. въ Прагъ придворнымъ живописцемъ императора Рудольфа. Съ отличной технической ловкостью онъ сумѣлъ овладѣть своимъ вылощеннымъ и обобщеннымъ въ Италіи языкомъ формъ и приобрѣсти большой успѣхъ академически-корректными картинами въ родѣ „Купанія Діаны“, въ Вѣнѣ, болѣе здоровымъ и свѣжимъ контрастомъ къ которымъ служатъ его портреты, на примѣръ — императора Рудольфа II (1594) въ Вѣнѣ.

Въ Страсбургѣ мы встрѣчаемъ теперь наряду со Штimmerомъ Венделя Диттерлина, изученнаго Онезоргомъ, болѣе молодого мастера съ избыткомъ силы, сочиненіе котораго объ архитектурѣ (ср. стр. 123), начинающее собою нѣмецкій барочный стиль, появилось въ 1593 г. въ Штутгартѣ. Большая часть оригинальныхъ рисунковъ для гравюръ этой книги принадлежитъ Дрезденской академической бібліотекѣ. Главнымъ произведеніемъ въ области живописи были его росписи потолковъ уже упомянутаго, къ сожалѣнію сломаннаго, „Новаго увеселительнаго замка“ (ср. стр. 128) въ Штутгартѣ.

Въ Аугсбургѣ послѣ Амбергера (ср. стр. 156), корни котораго лежать еще въ искусствѣ первой половины XVI вѣка, мы не находимъ ни одного заслуживающаго упоминанія живописца, но въ лицѣ Луки Киліана (1579—1637) находимъ родоначальника большой семьи граверовъ на мѣди, самостоятельно работавшей въ области портрета и главную долю своей славы заслужившей искусной передачей любимыхъ картинъ другихъ мастеровъ.

Для юрєнбергскаго искусства этого періода примѣчательно то, что и здѣсь въ качествѣ портретиста процвѣлъ нидерландецъ, уроженецъ Теннегау Николай Нефштатель (около 1525—1590 гг.). Его двойной портретъ математика Нейдерфера съ сыномъ въ Мюнхенѣ своей естественной композиціей и свѣжей живописью примыкаетъ къ лучшимъ портретамъ своего времени. Но замѣчательно, что даже въ городѣ Дюрера теперь наряду съ пейзажистомъ Лаутензакомъ (ср. стр. 152) работала только одинъ извѣстный граверъ на мѣди, Виргилій Солисъ (1514—1562), превознесенный Лихтваркомъ какъ самый плодовитый и разносторонній изъ всѣхъ нѣмецкихъ орнаментистовъ XVI столѣтія.

Живопись второй половины XVI столѣтія богаче развилась при дворахъ нѣкоторыхъ нѣмецкихъ государей. Во главѣ движенія стоялъ дворъ Рудольфа II въ Прагѣ, художественныя стремленія котораго вынесли Урлихсъ и Шлягеръ. Но именно здѣсь собирались преимущественно иностранные живописцы и ихъ картины. Въ центрѣ пражской художественной жизни стоялъ антверпенецъ Бартоломей Спраугеръ (съ 1546 до 1608 г. и позже), перерабатывавшій итальянизмъ національной силой. Другой антверпенецъ, Жиллисъ Саделеръ (1575—1629) въ той же Прагѣ направилъ гравюру на мѣди въ русло грубоватаго и боюкаго воспроизведенія знаменитыхъ картинъ. Къ Спраугеру примкнулъ уроженецъ Кельна Гансъ фонъ Аахєнъ (1552—1615), который, держась удобно на всякомъ сѣдлѣ, сталъ вмѣстѣ съ Гейнцемъ главнымъ мастеромъ итальянской манерности въ Германіи.

Дрезденскіе придворные живописцы этого времени меньше подражаютъ итальянцамъ и находятся подъ вліяніемъ виттенбергской школы, отъ которой унаследовали тонкій, мало выраженный нѣмецкій характеръ. Таковы, напримеръ, Киртакъ Редеръ (ум. около 1594 г.) и Захарія Веже (ум. въ 1606 г.); вмѣстѣ съ ними работали „княжій“ живописецъ Гансъ Крелль изъ Лейпцига (упоминается между 1531—1565 гг.) и разносторонній брауншвейжецъ Генрихъ Гѣддингъ (1581—1606).

Максъ Циммерманъ и Бассерманъ-Йорданъ очертили праздничную, художественную жизнь при дворѣ Альбрехта V въ Мюнхенѣ. Съ одной стороны мы находимъ здѣсь подлинное итальянское декоративное искусство на нѣмецкой почвѣ, съ другой — лучшія силы сѣвернаго подражательнаго итальянизма. Резиденція въ Ландсгутѣ (ср. стр. 123) въ 1536—1543 гг. въ главныхъ частяхъ была расписана итальянцами, но все же Гансъ Боксбергеръ изъ Зальцбурга, вѣроятно отецъ болѣе молодого живописца фасадовъ съ этимъ именемъ, закончившаго въ 1573 г. фасадъ Регенсбургской ратуши, выполнилъ здѣсь между

прочимъ въ 1543 г. граціозный фризь съ дѣтьми для верхней главной залы. Мѣстные мастера, наиримѣръ учившіися въ Италіи мюнхенець Гансъ Донауэръ старшій, выполнили росписи въ Георгіевскомъ залѣ „Новой Восты“ въ Мюнхенѣ (1559—1562) и въ „залѣ для празднествъ“ замка въ Дахау (около 1565 г.). Вмѣстѣ съ Антонио Повцано, извѣстнымъ мастеромъ знаменитыхъ гротесковъ дома Фуггеровъ въ Аугсбургѣ (ср. стр. 131), выступилъ теперь въ Траусницѣ близъ Ландсгута голландецъ Фридрихъ Сустрисъ (род. въ 1526 г.), ученикъ Вазари во Флоренціи. Этотъ мастеръ и его болѣе молодой современникъ Питеръ де Витте изъ Брюгге (прозванный Кандидо), также ученикъ Вазари, работали вмѣстѣ до 1600 г. надъ богатымъ, со вкусомъ выполненнымъ украшеніемъ древлехранилища (Antiquarium) и галлерей гротовъ мюнхенской резиденціи. Кандидо, которому Рё посвящалъ книгу, закончилъ его до 1620 г. наряду съ другими работами. Сустрисъ и Кандидо перенесли въ Мюнхенъ итальянскій стиль Вазари въ нидерландской обработкѣ. Несомнѣнно и они также были манерными художниками, но ихъ манера соединена съ такимъ основательнымъ умѣніемъ, что ихъ работы еще и теперь могутъ насъ плѣнять.

Во главѣ истинно-нѣмецкихъ мюнхенскихъ живописцевъ стоитъ Гансъ Мюлихъ (1516—1573), примыкающій, (ср. стр. 150) несмотря на свое мюнхенское происхожденіе, къ Альтдорферу, слѣдовательно къ дунайской школѣ. Это ясно выступаетъ въ сохранившихся отдѣльных листахъ его святцевъ 1537 г. въ Мюнхенскомъ кабинетѣ эстамповъ, и не такъ ясно въ его превосходныхъ портретахъ масляными красками патриціанской супружеской четы (1541—1542) въ Мюнхенѣ, молодого герцога Альбрехта V (1545) въ Шлейсгеймѣ, статуаго мужчины (1559) галлерей Вебора въ Гамбургѣ. Его стѣнные орнаменты и картины къ „Мотетамъ“ Кипріана де-Роа (послѣ 1559 г.) и въ покаянныхъ псалмахъ Орландо ди Лассо (1565—1570) Мюнхенской городской библиотеки принадлежатъ къ болѣе богатымъ произведеніямъ этого рода. Эти „миніатюры“ и его большой алтарь съ изображеніемъ Коронаванія Маріи (1572) церкви Богоматери въ Ингольштадтѣ обнаруживаютъ при всемъ намѣренномъ слѣдованіи стилю Микель-Анджело еще самостоятельную пышность красокъ и нѣмецкую чувствительность.

Послѣ Мюлиха мюнхенской художественной жизнью завладѣлъ Христофъ Шварцъ (1550—1592), изъ школы Воксбергера, ѣздившій въ Венецію. Его картина съ изображеніемъ Царицы Небесной въ Пинакотекѣ показываетъ, что подражаніе венецианцамъ приводитъ къ болѣе пріемлемой манерѣ, чѣмъ подражаніе римлянамъ. Но его собственный семейный портретъ, въ томъ же собраніи, снова показываетъ, что несамостоятельные художники въ области портрета, требующаго держаться натуры, могутъ становиться самостоятельными мастерами.

Мюнхенець Іоганнъ Роттенгаммеръ (1564—1623), ученикъ упомянутого уже Ганса Донауэра, также развился въ одного изъ виднѣйшихъ нѣмецкихъ живописцевъ своего времени. Его небольшія картинки, часто писанныя на мѣди, въ чистыхъ формахъ и въ свѣжихъ краскахъ, изображаютъ

христіанскіе и языческіе сюжеты всякаго рода, а въ пейзажныхъ фонахъ приближаются къ нидерландскому вкусу того времени. Уклоняясь то къ итальянскому теченію, то къ итальянизирующему нидерландскому, нѣмецкая живопись потеряла силу самостоятельно видѣть и чувствовать.

III. Нидерландское искусство XVI столѣтія.

1. Предварительныя замѣчанія.

Подъ властью императора Карла V вся область Нидерландовъ, представлявшая въ это время отъ фризскаго сѣвера до валлонскаго юга часть Германской имперіи, наслаждалась въ первой половинѣ XVI столѣтія богатѣйшимъ расцвѣтомъ торговли, промышленности и искусствъ. Антверпенъ быстро завоевывалъ себѣ руководящее значеніе. Родство художественныхъ стремленій связывало всѣ части области въ одно художественное цѣлое, несмотря на мѣстные различія, уже благодаря тому, что мастера въ приглашали изъ города въ городъ. Наоборотъ, подъ испанскимъ владычествомъ Филиппа II во второй половинѣ столѣтія нидерландское единство заглохло въ потокахъ благородной крови. Послѣ отдѣленія южныхъ провинцій, оставшихся испанскими и католическими, отъ сѣверныхъ, ставшихъ протестантскими и самостоятельными, новая граница прошла черезъ область нижнонѣмецкаго языка, какъ въ то время сами нидерландцы называли свое нарѣчіе. Неудивительно поэтому, что различіе въ области художественнаго творчества образовалось лишь постепенно. Къ концу столѣтія оно дѣйствительно произошло, и рядомъ съ фламандскимъ національнымъ искусствомъ явилось голландское, имѣющее особыя отпечатокъ, при чемъ раньше въ архитектурѣ, чѣмъ въ живописи.

До середины столѣтія нидерландское искусство развивалось почти параллельно съ нѣмецкимъ. Затѣмъ послѣдовали десятилѣтія сознательнаго заигрыванія съ итальянскимъ ренессансомъ, которому, однако, довольно скоро былъ данъ сильный національный отпоръ. Нидерландское искусство освоилось постепенно съ чуждыми формами и, переработавъ ихъ въ самостоятельномъ національномъ духѣ, превратило ихъ въ свою собственность, и это национальное побочное теченіе выросло при переходѣ къ XVII столѣтію въ тотъ могучій, все увлекающій собою потокъ, воды котораго несли жизнь и красоту.

Понутно мы съ горестью узнаемъ, какое множество фламандскихъ и голландскихъ мастерскихъ произведенія XVI столѣтія погибло въ нидерландскихъ войнахъ за свободу. Въ 1554 г. во время войны Карла V и Генриха II французскаго были вновь разрушены только что отстроенные первые замки нидерландскаго ренессанса, а въ августъ 1566 г. при первомъ взрывѣ возстанія въ Брабантѣ и Фландріи въ теченіе трехъ дней были разграблены четыреста церквей и часовенъ, а ихъ художественныя сокровища, валявшіяся по улицамъ, расхищены. Поэтому, именно для Нидерландовъ, изъ изученія источниковъ,

надавныхъ въ сборникѣ Пеншара, и изъ сообщеній писателей, восходящихъ до Гвиччардини, Ламисонія и Кареля ванъ Мандера, часто можно получить иную, болѣе роскошную художественно-историческую картину, чѣмъ изъ обзорѣнія сохранившихся произведеній, которыхъ мы, однако, будемъ главнымъ образомъ придерживаться.

2. Нидерландское зодчество XVI столѣтія.

Движеніе въ развитіи нидерландскаго зодчества этого періода также состоитъ въ заимствованіи и переработкѣ языка формъ итальянскаго возрожденія. Послѣ сочиненій Шоя и Шая о нидерландскомъ зодствѣ, которыми слѣдуетъ пользоваться съ осторожностью, мы обязаны своими свѣдѣніями главнымъ образомъ сборникамъ Изендика, Эвербека и Крука, равно какъ и специальными монографіями Граудя, Галланда, Гедике и другихъ.

Три ступени этого развитія можно различать по всей линіи. Первая, переходная ступень, является по своей сущности еще поздне-готической, но мало-по-малу воспринимаетъ рядъ отдѣльныхъ итальянскихъ мотивовъ и свободно ихъ перерабатываетъ. Вторая изучаетъ съ любовью по источникамъ формы итальянскаго ренессанса и удачно, со смысломъ, а иногда и своеобразно для общаго замысла, пользуется ими въ нидерландскихъ сооруженіяхъ. Третья пробуждаетъ упомянутый выше національно-нидерландскій отпоръ и превращаетъ чужеземныя формы въ свѣршия, искусно и съ большой фантазій развивая ихъ въ формѣ нидерландскаго высокаго ренессанса съ вѣяніемъ барокко. Впечатлѣніе просто готическихъ производя, наиримѣръ, великолѣпная ратуша въ Мидельбургѣ, своими широкими фасадами съ ложными аркадами, выполненными въ 1512 г. по проекту Антониса Кельдерманса старшаго изъ Мехелла, и не менѣе роскошная ратуша въ Оденардѣ (1525), изящный фасадъ которой, опирающійся на галерею со стрельчатыми арками, принадлежатъ къ самымъ роскошнымъ въ Бельгіи. Ознакомленіе съ формами ренессанса происходитъ по преимуществу, какъ и въ Германіи, и ничуть не раньше, чѣмъ тамъ, при посредствѣ гранюровъ и картинъ мастеровъ, побывавшихъ въ Италіи. Мы уже видѣли, что кунियोны ренессанса съ гирляндами появляются на картинахъ Мемлинга (ср. т. II, стр. 572) въ послѣднемъ десятилѣтіи XV столѣтія; въ болѣе рѣзко выраженномъ видѣ формы ренессанса являются лишь на зданіяхъ въ картинахъ Мабузе, побывавшаго въ Италіи въ 1508 г., и Орлея, также побывавшаго въ Италію. Ранняя орнаментальная гравюра мастера I. G. (1522), несмотря на значительныя вліянія ренессанса, вовсе не играетъ здѣсь такой роли, какъ въ Германіи. По рисункамъ *Entree joyeuse* императора, хранищимся въ Брюгге, мы видимъ, что формы ренессанса здѣсь, уже въ 1515 г., не были чужды для торжественныхъ празднествъ.

Мотивы ренессанса появляются въ общедоступной пластикѣ прежде всего въ богатой поздне-готической малой архитектурѣ нидерландскихъ каминовъ, леттеровъ, сѣдлицъ хоровъ и надгробныхъ памятниковъ, въ первыя десятилѣтія вѣка. Къ древнѣйшимъ относятся рога изобилія, амуры и гирлянды

на готическомъ каминѣ ратуши въ Бергенъ-опъ-Цоомъ. Балясины, акантовые чашечки и носители вѣнковъ являются въ 1520 г. на надгробной плитѣ профессора Богарта въ церкви св. Петра въ Левенъ. Круглые щиты, покрытые узорами, украшаютъ балясины двухъ каминовъ въ ратушѣ въ Куртра ранѣ 1527 г. Канцелированные пилястры поддерживаютъ фронтонъ на одной надгробной плитѣ братской церкви въ Цутфенѣ.

Главнымъ строителемъ переходнаго времени, въ существенныхъ чертахъ еще поздне-готическаго даже въ большихъ постройкахъ, былъ Ромбоутъ Кельдермансъ изъ Мехельна (ум. въ 1531 г.), архитекторъ Карла V. Проектъ поздне-готической части ратуши въ Гентѣ, которую вмѣстѣ съ нимъ строилъ его другъ Доминикъ (а не Германъ по Неофсу) де Вагемакере, носить дату 1517 г. Это двухэтажное эффектное зданіе, съ прелестными угловыми башенками и окнами, съ широкими арками, балдахинами и балюстрадами, одѣтое ажурной рѣзбой пламениющаго стиля, было закончено въ 1535 г. Языкъ формъ его готики выступаетъ тѣмъ разительнѣе, что вторая половина ратуши, пристроенная въ 1595—1602 гг., возвышается тремя этажами въ стилѣ классическаго высокаго ренессанса. Ничто не показываетъ яснаго перемѣну вкуса между 1535 и 1595 гг. Кромѣ того Кельдермансъ въ 1517 г. работаетъ и надъ дворцомъ наместницы Маргариты Австрійской въ Мехельнѣ, теперешнимъ зданіемъ судебныхъ учреждений; хотя во дворѣ оно удерживаетъ еще поздне-готическія формы, но въ общемъ, начатое еще въ 1507 г., оно является самымъ раннимъ нидерландскимъ зданіемъ въ стилѣ ренессанса. Возможно, что составителемъ проекта былъ Гюйо де Борегаръ, ошибочно смѣшиваемый со скульпторомъ Гюйо де Бограномъ. Несомнѣнно, однако, что это простое зданіе, украшенное фронтонными окнами и балконами въ видѣ балюстрадъ, находилось подъ вліяніемъ современнаго ему французскаго зодчества, такъ какъ пилястры во вкусѣ ренессанса имѣются только на порталѣ и на высокомъ фронтонѣ крыши. Такъ называемый домъ цеха рыбаковъ Ромбоута Кельдерманса въ Мехельнѣ на своихъ поздне-готическихъ оконныхъ карнизахъ имѣетъ уже раковины въ стилѣ ренессанса, а его послѣднее произведеніе, зданіе на углу рынка въ Мехельнѣ (1529), теперь отведенное подъ музей, украшено медальонами въ стилѣ ренессанса.



Деревянная башня главной церкви въ Гаарлемѣ. По фотогр. Голландск. Государственной Комиссии. См. стр. 180.

Главными произведеніями ясно выраженнаго смѣшаннаго стиля являются, живописныи дворъ епископскихъ палатъ въ Люттихѣ, теперь зданїя суда (см. табл. 16, рис. 1), съ низкими, богато украшенными колоннами стиля канделябровъ, выстроенный Эраромъ ванъ деръ Маркомъ и Франсуа Борсе, затѣмъ большая дворовая галлерей Антверпенской биржи (1531), проникнутая не столько формами ренессанса, сколько его пропорціями, построенная Доминикомъ де Вагемакере, завершителемъ шпиля башни Антверпенскаго собора, и Полемъ Свендиксомъ, и возобновленная послѣ пожара въ 1581 и 1588 гг., наконецъ, построенная Іоганномъ Валлогомъ и Христіаномъ Сикседеиъ великолѣпная канцелярія „La Grille“, въ Брюгге (1535—1537; см. табл. 16, рис. 2), богатый, тяжелый ранній ренессансъ которой на раскинувшихся фронтонныхъ сторонахъ отягченъ еще готическими краббами. Равнымъ образомъ высокіе дома съ фронтонами, строгими гильдиями или купцами на площадяхъ фламандскихъ городовъ, по общему впечатлѣнію остаются еще готическими, хотя все ихъ детали были взяты изъ сокровищницы переработанныхъ по-сѣверному формъ ренессанса. Къ древнѣйшимъ домамъ этого рода принадлежать шестиэтажный домъ гильдіи стрѣлковъ въ Антверпенѣ, накладныя части украшенїя котораго состоятъ въ нижнихъ этажахъ изъ стройныхъ полуколоннъ въ рустикъ, а въ верхнихъ этажахъ изъ гермъ и канделябровъ, и извѣстный „Домъ досоея“ въ Мехельнѣ, дорическія, іоническія и коринтскія полуколонны котораго одиѣ надъ другими произвольно укорочены и разукрашены.

Какъ произошлъ этотъ переходъ въ башенномъ строительствѣ, хорошо показываетъ деревянная башня главной церкви въ Гаарлемѣ (см. рис. на стр. 179), водвигнутая въ 1520 г., долго служившая образцомъ своимъ готическими членами, своеобразной конструкціей своихъ суживающихся къверху ярусовъ съ галлерейми и сквозной луковичной главой.

Мнѣніе некоторыхъ бельгійскихъ ученыхъ, будто бы этотъ смѣшанныи стиль и весь слѣдующїи за нимъ нидерландскїи высокїи ренессансъ — испанскаго происхожденїя, такъ что даже Маршалъ еще называлъ весь нидерландскїи ренессансъ до Корнелиса Флориса „испано-фламандскимъ стилемъ“, опровергъ уже Грауль.

Настоящїи, чистыя формы ренессанса также выступаютъ раньше въ декоративной малой архитектурѣ, чѣмъ въ большихъ зданїяхъ. Надгробный памятникъ графа Энгельбрехта и его супруги въ соборѣ въ Бредѣ уже въ 1527 г. блисталъ такими чистыми формами ренессанса, что его приписывали итальянцу. Знаменитыи, богато украшенныи мраморныи камень со вѣданными въ него роскошными деревянными панелями въ залѣ Шеффеновъ въ Брюгге, сдѣланныи около 1530 г. Данселотомъ Блонделемъ (1496 до 1561), Гьйо де Бограномъ и другими, несмотря на готическіе цоколи своихъ канделябровыхъ колоннъ, производятъ впечатлѣніе чистаго ренессанса. Великолѣпная дубовая рѣзная тамбурная дверь Поля ванъ денъ Шельдена въ ратушѣ въ Оденардѣ (послѣ 1530 г.) показываетъ произвольно обработанныи



1. Дворъ здація суда (прежде епископскаго дворца) въ Люттихъ.
По фотографіи Дельфина въ Люттихъ.



2. Фасадъ здания канцеляріи „La Grotte“ въ Брюгге.

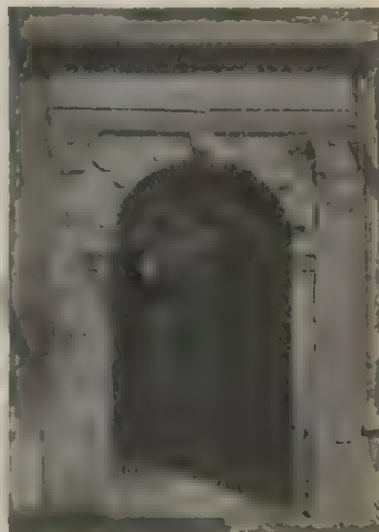
По фотографіи.

но исключительно итальянскія формы. Хоровыя сѣдалища амстердамца Яна Тервена въ главной церкви въ Дордрехтѣ (1538—1541) отличаются подлинными итальянскими формами. Известное алгарное украшеніе Яна де Мона въ Потръ-Дамъ въ Галѣ (1531) показываетъ, что его мастеръ видѣлъ Италию, а каюдры въ Новой церкви въ Дельфтѣ (1548) и въ гаагской главной церкви (1550) напоминаютъ знаменитую каюдру Бенедетто да Майно въ Санта Кроче во Флоренціи (ср. т. II, стр. 744). Еще раньше возникъ не вполне сохранившійся величественный летнеръ изъ мрамора и алебастра Жака Дюбрѣка въ церкви св. Вальтруды въ Монсѣ; сохранился чертежъ его 1535 г. Въ каждой чертѣ онъ обнаруживаетъ, что мастеръ его прошелъ итальянскую выучку по ту сторону Альпъ.

Дюбрѣкъ, которому Гедике посвятилъ обстоятельную работу, долженъ считаться основателемъ чисто итальянскаго ренессанса въ области большой архитектуры Нидерландовъ. Уже въ 1539 г. онъ руководилъ перестройкой замка Вуссю, а въ 1545 г. началъ для правительницы Марии Венгерской постройку перваго большого и въ настоящемъ стилѣ ренессанса, возведеннаго въ Нидерландахъ, замка Бинхе; въ 1545 г. последовалъ охотничій замокъ Марімонтъ; но всѣ три уже въ 1554 г. были разрушены французами.

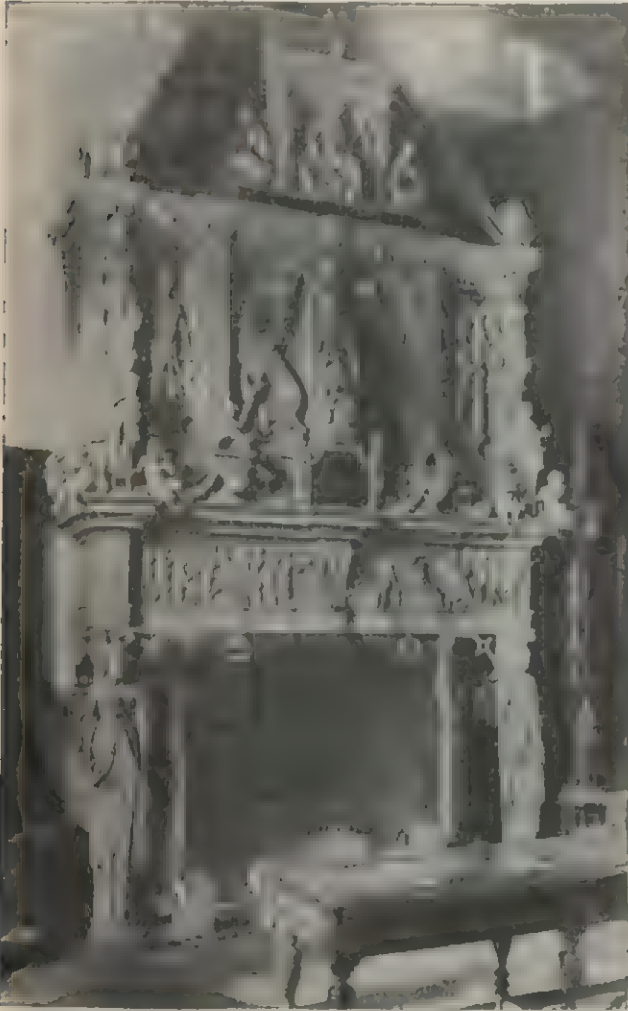
Первымъ теоретикомъ этого направленія, названнымъ уже современниками отцомъ классическаго стиля въ Нидерландахъ, былъ живописецъ **Петеръ Кёкъ ванъ Аальст**

(1502—1550). Его фламандскій переводъ Витрувія появился въ 1539 г., а фламандскій и французскіи переводы Серліо — послѣ 1545 и 1546 гг. Его собственные произведенія, однако, изъ которыхъ сохранились едва ли не одинъ только камякъ 1543 г. въ антверпенской ратушѣ, напоминаютъ уже итальянскія формы съвернымъ содержаніемъ. Самымъ благороднымъ нидерландскимъ зданіемъ въ чистомъ стилѣ была, надо думать, известная по рисункамъ прежняя ратуша въ Утрехтѣ (1545—1547); два верхніе этажа ея, возвышающіеся надъ аркадами галлерей нижняго этажа, Виллемъ ванъ Портъ украсилъ чрезвычайно изящными дѣлящими пилястрами. Украшенные арабесками пилястры были заимствованы изъ итальянскаго ранняго ренессанса. Изъ произведеній въ стилѣ этого изящнаго голландскаго ранняго ренессанса, декоративныя части котораго изъ бутоваго камня рельефно выдѣлялись на кирпичной глади зданія, сохранились только отдельные наличники дверей и оконъ въ Утрехтѣ, Дордрехтѣ и Амстердамѣ на наружныхъ частяхъ сооружений; нашъ рисунокъ показываетъ красивый порталъ стараго монетнаго двора въ Дордрехтѣ. Изъ внутреннихъ помещеній слѣдуетъ назвать



Порталъ стараго монетнаго двора въ Дордрехтѣ. По фотографіи

залъ совѣта въ Кампенѣ (1548—1548), искусная облицовка стѣнъ котораго изящными въ стилѣ канделябровъ колонками и живописной инкрустаціей, накатный на балкахъ потолокъ и скамьи, прерываемыя великолѣпнымъ каменнымъ каминомъ (рис. на этой стр.), дышать воздухомъ пышнаго, веселаго



Каминъ въ Залѣ совѣта въ Кампенѣ. По фотограф. Голландской Государственной Комиссіи

ломбардскаго ранняго ренессанса. Утрехтцами были также Себастьянъ ванъ Нойенъ (ум. въ 1557 г.) и его сынъ Якобъ (ок. 1588—1600 гг.), украсившіе дворець кардинала Гранвеллы въ Брюсселѣ тремя орденами классическихъ колоннъ въ духѣ чистѣйшаго поздне-итальянскаго ренессанса. Этотъ дворець былъ перестроенъ въ 1771 г., а въ 1834 г. обращенъ въ университетъ. Изъ Люттиха родомъ былъ знаменитый живописецъ Ламбертъ Ломбардъ (1506 до 1566), предполагаемый авторъ классическаго итальянскаго портала 1558 г. церкви св. Іакова въ Люттихѣ.

Имѣя въ основѣ формы итальянскаго ренессанса, развился новый, чисто-нидерландскій стиль ренессанса, линиями своихъ фронтоновъ, картушами, гротесками, моресками и завитками (ср. стр. 124), раньше, чѣмъ въ Германіи, пре-

вратившимися въ оковку, ближе отвѣчавшія основному готическому воззрѣнію. Уже Петеръ Кокъ въ своихъ произведеніяхъ „доскоблилъ классическія формы до настоящаго гротеска“, какъ выражается Грауль, а главный мастеръ этого направленія, Корнелисъ де Вріендтъ, прозванный Флорисомъ (1514 до 1575) изъ Антверпена, довелъ этотъ „флорисовскій“ стиль до сѣверно-барочнаго совершенства. Корнелисъ Флорисъ, извѣстный и какъ скульпторъ, опубликовалъ въ 1556 г. свои проекты гротесковъ и картушей, велѣвъ за

ними его братъ Якобъ Флорисъ выпустилъ такія же книги въ 1564, 1566, 1567 гг. Главное здание Корнелиса Флориса, въ исполненіи котораго участвовалъ и Поль Снейдинксъ, — городская ратуша въ Антверпенѣ (1561 до 1564; см. рис. на этой стр.). Надъ рустиковымъ нижнимъ этажемъ и его галлерейми съ полуциркульными арками поднимаются первый этажъ съ тоскано-дорическими пилястрами и второй — съ іоническими; еще выше, подъ крышей, находится окруженный балюстрадой балконный этажъ. На широкомъ фасадѣ, пробитомъ только прямоугольными окнами и обставленномъ пилястрами, выступаетъ впередъ средний выступъ, богаче расчлененный, съ готическимъ



Ратуша въ Антверпенѣ, построенная Корнелисомъ Флорисомъ. По фотографіи.

еще по основному замыслу фронтономъ и увѣнчанный обелисками. Но въ цѣломъ здание задумано въ духъ поздняго ренессанса. Кромѣ того, Корнелисъ Флорисъ, судя по его произведеніямъ, является архитекторомъ и въ области малой архитектуры, и его знаменитый табернакулъ болѣе 30 метровъ высоты въ церкви св. Леонарда въ Лео (1550—1552) замѣчательнъ силою своихъ линий. Слѣдуетъ замѣтить, что Флорисъ, въ противоположность Кюку, пользуется гротесками и завитками болѣе осторожно.

На Флориса опирается Гансъ Вредеманъ де Врисъ изъ Лейвардена (1527—1604), исполнявшій многочисленныя декоративныя работы не только въ Голландіи и Фландріи, но также въ Брауншвейгской области, въ Гамбургѣ и въ Данцигѣ (стр. 129); кромѣ того онъ соединилъ въ нѣсколько книгъ свои проекты картушей (1555), гротесковъ (1563), каріатидъ, надгробныхъ памятниковъ и мебели, награвированные извѣстѣйшими антверпенскими

граверами его времени, въ родѣ Геронима Кока, Филлипа Галле и Питера де Йода; въ 1577 г. онъ издалъ законодательное для его времени ученіе объ архитектурѣ, составленное по Витрувію. Онъ соединялъ блестящую фантазію съ полнѣйшимъ умѣньемъ владѣть античными орденами и современными стилями завитковъ и оковокъ. Но, какъ говоритъ Галландъ, „онъ никогда не принималъ въ серіезъ античнаго искусства и его строительной строгости“. Вредеманъ де Врисъ послѣ Флориса былъ наиболѣе вліятельнымъ представителемъ обособившагося нидерландскаго ренессанса.

Въ Голландіи въ это же время зодчій и скульпторъ Корнелисъ Бломартъ (съ 1525 до 1594 г. и позже) изъ Бергейка, поселившійся въ Утрехтѣ, преслѣдовалъ нѣсколько иное направленіе, проявившееся особенно въ Дельфтѣ и въ Дордрехтѣ уже въ первой половинѣ вѣка. У него явился особый пріемъ строить, чередуя полосы кирпича и бутоваго камня, а фасады расчленять выступающими аркадами съ нишами, въ которыя, какъ, напримѣръ, въ складѣ на Винстраатъ № 70 въ Дордрехтѣ, приписанномъ ему Галландомъ, еще въ 1558 г. примѣнена готическая трехленестковая арка. Настоящія формы ренессанса являются только въ его самомъ значительномъ произведеніи, кафедрѣ собора въ Герингенбушѣ (1570), еще въ простомъ, благородномъ видѣ.

Голландскій характеръ фронтоновъ, болышею частью ступенчатыхъ или прямыхъ, рѣже закругленныхъ по-фламандски, обусловливается все болѣе и болѣе строительнымъ способомъ изъ кирпича съ прослойками изъ бута, часто пересекающимися пилястры въ видѣ горизонтальныхъ полосъ. Выступающія полуколоны или пилястры при этомъ часто ограничиваются верхнимъ этажемъ или даже фронтономъ, а иногда и совсѣмъ устраняются, такъ что формы ренессанса или барокко замѣчаются только въ дверныхъ и оконныхъ наличникахъ и въ главныхъ фронтонахъ. Въ предѣлахъ этого стиля нѣкоторыя постройки, примыкая къ упомянутому ранѣе ранне-классическому utrechtскому направленію, обнаруживаютъ своеобразный, полный силы стиль въ связи съ живописно и богато украшенными фасадами: такова, напримѣръ, гостиница Синтъ-Янсъ въ Гориѣ: хотя и лишенная какихъ бы то ян было ордеровъ колоннъ, она имѣетъ, однако, классическій плоскій треугольный фронтонъ надъ окнами и ступенчатый главный фронтонъ, уступы котораго заполнены сидящими фигурами; таково великолѣпное зданіе сырной конторы 1582 г. въ Аלקмарѣ (см. рис. на стр. 186) съ нижнимъ этажемъ въ рустикъ, пробитымъ полуциркульными арками, и вторымъ тосканскимъ съ полосами пещаника, пересекающимися его пилястры, лежащимъ подъ двумя верхними коринтскимъ и іоническимъ этажами. Такова же и красивая, мощная Гаагская ратуша съ ея ложей на крышѣ вмѣсто конька, съ ея крѣпкимъ вторымъ этажемъ, расчлененнымъ полосатыми пилястрами, и простымъ бутовымъ нижнимъ этажемъ съ фронтонными окнами и богатымъ полуциркульнымъ порталомъ, положеніе котораго сбоку отъ оси фасада уравновѣшивается стройной угловой башней.

Рядъ сѣверно-голландскихъ построекъ представляетъ попытки извлечь

красочную красоту изъ сопоставленія кирпича со вставками изъ бутового камня. Иногда цвѣтная полива замѣняетъ камень. Нѣкоторые дома въ Монниондамѣ и Одамѣ имѣютъ узоры изъ зеленой поливы на красномъ фонѣ и красные на желтомъ. На одномъ домѣ въ Дельфтѣ имѣется фризъ 1585 г. съ узорами желтого, бѣлаго и красного цвѣта.

Постройки изъ кирпича и бутового камня развиваются затѣмъ въ национально-голландскій стиль, который достигъ своей высшей точки въ великолѣпныхъ мясныхъ рядахъ въ Гаарлемѣ 1602 г. (см. ниже). Посредствующія зданія, ведущія къ нимъ, это ратуши въ Оудеватерѣ (1580), въ Франкерѣ (1591), въ Венлоо (1598) и даже зданіе въ Лейденѣ (1597), наиболѣе раннее произведение Ливена де Кея, автора лучшаго гаарлемскаго зданія. Въ произведенияхъ этого рода завершилось въ зодчествѣ окончательное раздѣленіе голландскаго и фламандскаго искусства.

3. Нидерландское ваяніе XVI вѣка.

Многіе нидерландскіе зодчіе, намъ уже извѣстные, были одновременно и живописцами, а большая часть и скульпторами. Лучшими произведениями нидерландской скульптуры этого времени, были части роскошно возведенныхъ уже описанныхъ надгробныхъ памятниковъ, алтарныхъ украшеній, каминовъ, сидѣній и лѣтнеровъ, какъ показываютъ сочиненія Маршала, Галланда, Дегре, Грауля, Гедике и др. Уже этимъ обуславливается ихъ декоративный характеръ.

Въ XVI вѣкѣ въ цвѣтущемъ состояніи находилось производство нидерландскихъ поздне-готическихъ рѣзныхъ алтарей (ср. т. II, стр. 547), прослѣженныхъ нами вплоть до этого столѣтія. Брюссель и въ этой области передавъ руководящее значеніе Антверпену. Въ Бельгіи, однако, почти всѣ алтари этого рода стали жертвой революціонныхъ бурь. Большинство образцовъ позднихъ антверпенскихъ алтарей съ именами мастеровъ сохранились поэтому на пѣмецкомъ и скандинавскомъ сѣверѣ (ср. т. II, стр. 704 и 711 - 712), куда они вывозились сотнями.

Рядомъ съ этой поздне-готической рѣзной скульптурой, все болѣе переходившей къ живописному исполненію, въ Нидерландахъ стала теперь постепенно процвѣтать скульптура новаго времени. Первымъ представителемъ сильнаго, еще не затронутого итальянскимъ вліяніемъ самостоятельнаго направления былъ верхне-нѣмецкій придворный скульпторъ правительницы Маргариты Австрійской Конрадъ Мейтъ изъ Вормса, на котораго мы уже указывали (ср. стр. 136). Остается неяснымъ, развился ли Мейтъ дѣйствительно въ Нидерландахъ. Нидерландскіе документы называютъ его нѣмцемъ („dit l'allemand“). Во всякомъ случаѣ, въ Нидерландахъ онъ приспособился къ мѣстнымъ потребностямъ и привычкамъ. Въ Бельгіи, гдѣ онъ выполнялъ двухъ лежащихъ ягнятъ и трехъ сивиллъ для знаменитаго, разрушеннаго въ 1796 г. французами алтарнаго украшенія церкви аббатства въ Тонгерлоо (1536 до 1548); не сохранилось ни одного произведенія его работы. Однако дошли до насъ его надгробные памятники церкви въ Бру около Бургъ-анъ-Брессъ

(ср. стр. 186), три великолѣпныя произведенія благороднаго сѣверно-реалистическаго стиля, исполненныя для правительницы, повидимому, по иностраннымъ образцамъ.

Жакъ Дюбрёкъ (ср. стр. 181), въ противоположность Мейту, перенесъ сюда въ 1535 г. изъ Италїи стиль Андреа Сансовино. Изъ скульптурныхъ



Зданіе сиротной конторы въ Алькмарѣ. По фотогр. Голландской Государственной Комиссіи (Ср. текстъ, стр. 184)

произведеній его знаменитаго лѣтчика въ Сентъ Водрю въ Монсѣ (1535—1548), своимъ желтоватымъ алебастромъ рѣзко выступаютъ на черномъ мраморѣ постаментъ статуи Спасителя и семи добродѣтелей, большіе круглые рельефы съ изображеніями Сотворенія Мира, Страшнаго Суда и Триумфа Религіи, фатѣмъ широкіе и низкіе рельефы перилъ съ изображеніями Тайной Вечери, Се-Человѣка и Суда надъ Спасителемъ, а также высокіе каменные рельефы Вичеванія, Несенія Креста и Воскресенія. Всѣ старо-нидерландскія воспоминанія здѣсь исчезли. Евангельскія событія разсказаны съ внѣшней стороны наглядно, но безъ настоящаго внутренняго оживленія при посредствѣ отройныхъ, свободныхъ фигуръ, съ нѣсколько разсчитанными движеніями. Выстѣ съ Гедике можно прослѣдить на этихъ произведеніяхъ развитіе его стиля отъ многофигурныхъ композицій къ болѣе совершеннымъ малофигурнымъ съ

болѣе яснымъ построеніемъ, отъ широкой, декоративной манеры къ старательной, болѣе твердой, даже болѣе неподвижной манерѣ. Изъ надгробныхъ памятниковъ работы Дюбрёка опредѣленъ надгробный памятникъ священника Эсташа де Крой въ соборѣ Сентъ Омера (1538—1540). Хотя обезображенный, онъ представляетъ умершаго, лежащаго на саркофагѣ изъ чернаго мрамора уже безъ животныхъ подъ ногами, приданныхъ Мейтомъ фигурамъ въ Вру, а въ головахъ саркофага еще разъ повторена фигура епи-

скопа, но живого, молящагося стоя на колѣняхъ. И здѣсь видна свободная, внимательная работа, однако безъ глубины художественнаго переживанія. Дюбрѣкъ считается учителемъ того Джованни да Болонья, который обратно принесъ въ Италію нидерландско-итальянское искусство (ср. стр. 60).

Нидерландское вѣяніе чувствуется и въ одновременномъ искусствѣ въ Брюгге. Мраморные рельефы знаменитаго камня зала Шеффеновъ (ср. стр. 180), исполненные Гюйо де Бограномъ въ 1529 г. по проектамъ Ланселота Блонделя, рисуютъ исторію Сусанны въ богатыхъ фигурами, нѣсколько стиснутыхъ и сдвинутыхъ, но полныхъ жизни рельефахъ (см. рис. на стр. 183). Деревянные статуи въ натуральную величину Карла V надъ камнемъ, его дѣда и бабки съ отцовской и материнской стороны слева и справа отъ него на стѣнкахъ, законченныя въ 1532 г. Германомъ Глозенкампомъ по эскизамъ Блонделя, представляютъ собою короткія, сильная, проникнутыя сѣверной жизнью фигуры. Надгробный памятникъ Карла Смѣлаго работы Якоба Гюнгелинка въ церкви Богоматери въ Брюгге (1559—1562) былъ нарочно поставленъ въ старомъ стилѣ, здѣсь, однако, показывающемъ свободное мастерство, рядомъ съ болѣе старымъ памятникомъ его дочери Маріи Бургундской (ср. т. II, стр. 315). 28 рельефовъ съ амурчиками на тамбурной двери Поля ванъ денъ Шельдена въ Оденардѣ (ср. стр. 180) являются произведеніями скорѣе орнаментальной, но все-таки вполне флорентійской манеры. Алгарная предѣлла Яна де Моона въ Нотр-Дамъ въ Галль (стр. 181) уже не имѣетъ никакихъ нидерландскихъ отзвуконъ ни въ своей конной фигурѣ св. Мартина, ни въ продолговатыхъ медальонахъ, выполненныхъ высокимъ рельефомъ съ изображеніемъ дѣлъ милосердія.

Превосходныя лежація изображенія Адельгейды Эйленборгъ въ церкви въ Иссельштейнѣ и герцога Карла Гельдерна въ главной церкви въ Аригеймѣ въ Голландіи снабжены еще готическими животными въ видѣ подставокъ для ногъ. Въ противоположность имъ надгробный памятникъ графа Энгельбрехта II Пассаускаго и его супруги въ соборѣ Бреды (около 1525 г.) производитъ уже вполне современное, почти микель-анджеловское впечатлѣніе: художавые супруги покоятся на соломенной подстилкѣ, но четыремя углами которой стоятъ на колѣняхъ алебастровыя въ натуральную величину, колѣнопреклоненныя выразительныя фигуры древнихъ героевъ. Предположеніе, что это не особенно радующее взоръ произведеніе принадлежитъ итальянцу, ничуть не убѣдительно. Наоборотъ, 16 рельефовъ Яна Тервена, изображающіе въездъ Карла V въ Дордрехтъ, на его дордрехтскихъ хоровахъ скамьяхъ (ср. стр. 181), и оконченныя въ 1542 г., являются дѣйствительно классическими. Кавалькада отдаленно напоминаетъ фризъ Пароениона (ср. т. I, стр. 422); и все-таки онъ несомнѣнно принадлежитъ какому-нибудь голландцу первой половины XVI столѣтія. Каменные скульптуры Якова Колина, утрехтца, на камненскомъ каминѣ (ср. стр. 181—2), рельефные фризы котораго изображаютъ Судь Соломона, Великодушіе Цициона, Мужество Оцевола и Неподкупность Деятата, при всей близости къ формамъ ренессанса все же самостоятельны. Надгроб-

ный памятникъ Бредероде въ Ващенѣ (рис. см. на стр. 190) съ изображеніемъ цѣльнаго костяка подъ верхней плитой, на которой благородная чета со слегка обозначенными колѣнами покоится въ тихомъ снѣ, также приписывается Колину.

Къ Александру Колину изъ Мехельна, работавшему, какъ мы видѣли (ср. стр. 133), въ Германіи, здѣсь незачѣмъ возвращаться. Изъ второй половины XVI вѣка мы можемъ выдѣлить только одного фламандца и одного голландца, уже извѣстныхъ намъ архитекторовъ, антверпенца Корнелиса Флориса



Каменная стѣна въ залѣ Шефферовъ двора Правосудїя въ Брюсселѣ. По фотографіи

(ср. стр. 182) и утрехтца Корнелиса Бломарта (ср. стр. 184). Скульптурными произведеніями Корнелиса Флориса неотдѣлимы отъ его разукрашенныхъ монументальныхъ построекъ. Многочисленные рельефы изъ Ветхаго и Новаго заветъ на алтарной пределѣ въ Сентъ Леонардѣ въ Лео расположены въ десять ярусовъ. Статуи святыхъ по угламъ слѣдуютъ линіямъ всего сооруженія. Здѣсь, конечно, нельзя найти большой самостоятельной пластической жизни, но въ декоративномъ отношеніи скульптуры сливаются съ мощнымъ сооруженіемъ въ одно цѣлое, производящее сильное впечатлѣніе. То же можно сказать и о стѣнѣ церкви въ Сузрбемиде около Диста, по обѣимъ сторонамъ которой около торжественно сидящей въ нижней нишѣ Мадонны стоятъ на колѣняхъ жертвователи. Въ главномъ зданіи Флориса, Антверпенской ратушѣ, рельефы камня съ изображеніемъ Суда Соломона въ аванзалѣ помещены

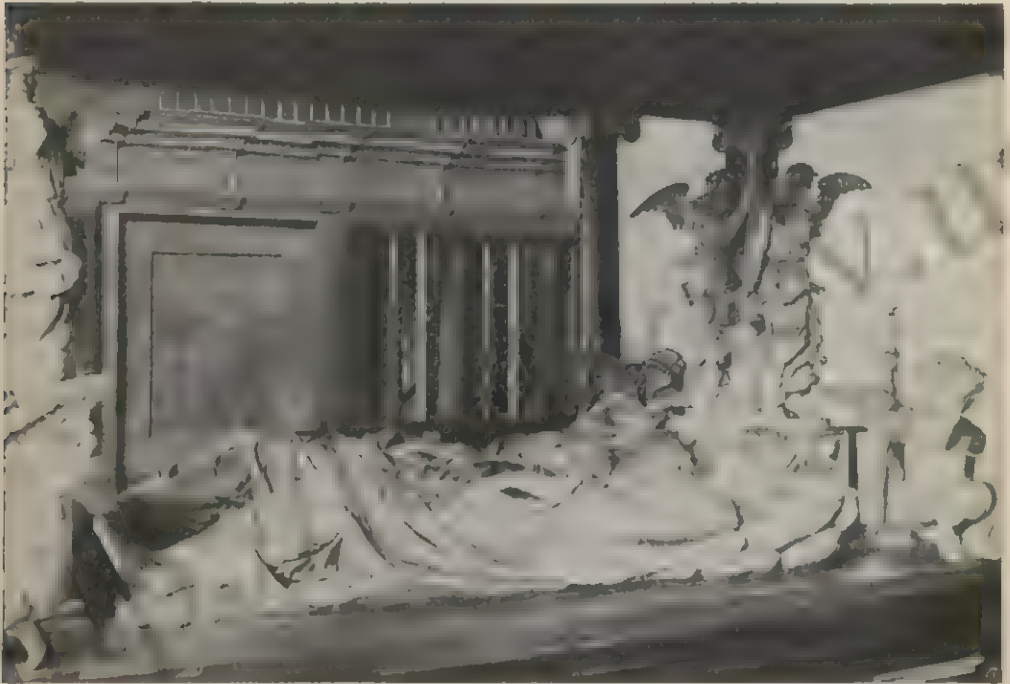
совѣта и рельефъ Избіенія младенцевъ въ Вѣнчальной залѣ, расписанной его братомъ Франсомъ (ср. стр. 204), принадлежать къ его лучшимъ произведеніямъ. Затѣмъ послѣдоваль (въ 1573 г.) его знаменитый въ видѣ триумфальной арки летинеръ собора въ Турна, украшенный многочисленными статуями, двѣнадцатью рельефами съ библейскими сюжетами и шестью медальонами Страстей Господнихъ. Изъ надгробныхъ памятниковъ Флориса, по обыкновенію съ карягидами, большинство находится внѣ Нидерландовъ. Важнѣйшими являются памятники Христиана II въ соборѣ въ Рескильдѣ, Густава Вазы въ Упсальскомъ соборѣ, короли Фридриха I въ соборѣ въ Шлезвигѣ и герцога Альбрехта I Прусскаго въ Кёнигсбергскомъ соборѣ. Его влияние на всея сѣверѣ, какъ показала Эренбергъ, было огромно. Его стиль, однако, былъ обусловленъ скорѣе временемъ, чѣмъ его личностью, и потому является кратковременнымъ.

Корнелисъ Бломартъ, ученикъ Тервена, первую половину своей жизни былъ скульпторомъ. Множество скульптурныхъ произведеній на знаменитой кафедрѣ его въ Герцогенбушѣ (ср. стр. 184) позволяютъ распознавать также работу учениковъ. Достоинству Бломарту принадлежитъ живо выполненный фризъ съ мальчиками-книжками изъ цоколя верха кафедры, но едва ли можно приписать ему пять роскошныхъ рельефовъ съ изображеніемъ проповѣди Христа, ап. Павла, ап. Петра, Іоанна Крестителя и ап. Андрея, напоминающихъ лучшія нѣмецкія работы XVI столѣтія. Рядъ менѣе замѣчательныхъ амстердамскихъ скульптуръ второй половины XVI вѣка открываетъ, какъ говоритъ Галландъ, „что и голландская пластика того времени шагъ за шагомъ удалялась отъ идеальнаго итальянскаго образца, чтобы стать ближе къ реалистическому теченію современной ей живописи“.

4. Нидерландская живопись XVI столѣтія.

Живопись и въ XVI столѣтіи оставалась любимымъ искусствомъ Фландріи и Голландіи. Если нидерландское искусство этого времени, несмотря на величавый, спокойный и зрѣлый расцвѣтъ XV вѣка и еще болѣе значительное и свободное, дальнѣйшее развитіе въ XVII вѣкѣ, является все же искусствомъ переходнымъ, ищущимъ путей, то причина этого, что бы тамъ ни говорили, лежитъ, главнымъ образомъ, въ мощномъ, но неравномѣрномъ переходѣ на сѣверъ южнаго языка формъ, переработка которыхъ руководящими нидерландскими живописцами XVI вѣка удалась на взглядъ лишь современниковъ, но не на взглядъ потомства. Что нидерландскіе художники этого времени не довольствовались, подобно большинству нѣмецкихъ, странствованіями въ сѣверную Италію, а направлялись прямо въ Римъ, изысканный стиль котораго противорѣчилъ сѣверной натурѣ, стало для нея роковымъ. Рядомъ съ „римскимъ“ направленіемъ, достигшимъ апогея въ 1572 г. въ основаніи антверпенскаго братства романистовъ, національное теченіе, именно въ области живописи никогда не изсякало. За рѣдкими національными начинаніями, въ которыхъ находило продолженіе и цвѣтъ движеніе XV вѣка, послѣдовали десятилѣтія итальянскаго преобладанія. Во второй половинѣ столѣтія, когда

этотъ „итальянизмъ“ быстро застылъ въ академической манерѣ, противъ него немедленно явился сильный національный отпоръ, указавшій живописи новые пути. Если Германия ранѣе шла впереди въ самостоятельной выработкѣ жанра и пейзажа въ графикѣ, то теперь эти отрасли стали въ нидерландскихъ рукахъ самостоятельными вѣтвями станковой живописи. Затѣмъ послѣдовали портретъ-группа и архитектурный мотивъ въ живописи. Открылись новые міры. Однако между Фландріей и Голландіей въ теченіе всего XVI вѣка шель такой оживленной обмѣнъ живописцами, что происхожденіе мастеровъ



Гробница Бредероде въ Вѣннѣ въ Голландіи. По фотогр. Голландской Государственной Комиссн. Къ стр. 187.

значило меньше, чѣмъ традиція, которой они слѣдовали. Въ первой половинѣ XVI столѣтія намъ придется наблюдать развитіе нидерландской живописи въ различныхъ главныхъ ея очагахъ; во второй — поучительнѣе будетъ прослѣдить развитіе отдѣльныхъ отраслей.

Въ Нидерландахъ теперь господствовала станковая живопись. На репродукціонныя искусства, гравюру на деревѣ и на мѣди, оказываетъ влияніе по большей части верхне-нѣмецкая графика. Несмотря на значеніе Луки Лейденскаго, живописца-гравера съ самостоятельной фантазіей, несмотря на заслуги такихъ мастеровъ, какъ Иеронимусъ Кокъ, Иеронимусъ Вириксъ и Филиппъ Галле для распространенія открытій своихъ земляковъ и несмотря на высокую живописную законченность, которую гравюра на мѣди пріобрѣла въ эклектическихъ рукахъ Гендрика Гольціуса (1558—1616) и его учениковъ, гравюра на мѣди и гравюра на деревѣ не играютъ въ Нидерлан-

дахъ такой важной роли, какъ въ Германіи. Книжная миниатюра и въ Нидерландахъ жила лишь остатками прежняго расцвѣта, на плоды которыхъ мы можемъ указать лишь при случаѣ. Напротивъ, стѣнная живопись именно здѣсь рѣшительнѣе, чѣмъ гдѣ-либо, уступила свои права и обязанности съ одной стороны тканью ковровъ, исторію котораго написали Гиффрѣ, Мюнцъ и Пеншаръ, а съ другой — живописи по стеклу, изслѣдованной Леви, преимущественно въ Бельгіи. Тканья ковровъ нельзя исключать изъ великаго искусства нидерландцевъ XVI вѣка живописать на плоскости. Ткацкія произведенія всей остальной Европы блѣднѣютъ передъ нидерландскимъ тканьемъ ковровъ: въ Нидерландахъ же руководящее значеніе въ этомъ искусствѣ теперь безспорно получилъ Брюссель. Дѣйствительно, даже Левъ X заказалъ изготовить знаменитые рафаэлевскіе ковры (ср. стр. 40) въ мастерской Петера ванъ Альста въ Брюсселѣ въ 1515—19 гг.: рядъ другихъ извѣстнѣйшихъ серій ковровъ, рисованныхъ итальянцами, сохранившихся во дворцахъ, церквахъ и собраніяхъ, несомнѣнно брюссельскаго происхожденія. Назовемъ 22 ковра съ дѣяніями Сидиона въ Гардъ-Мобль въ Парижѣ, 10 гобеленовъ съ исторіей любви Вертумна и Помоны въ мадридскомъ дворцѣ и 26 тканыхъ ковровъ изъ исторіи Цихей во дворцѣ въ Фонтэнбло. По нидерландскимъ картонамъ Баренда ванъ Орлея (ум. въ 1542 г.) и Яна Корнелиса Вермейена (1500—1559) были вытканы также охоты Максимилиана въ Фонтэнбло и завоеваніе Туниса въ мадридскомъ дворцѣ. Эта отрасль искусства забыла теперь свой прежній строгій стиль, съ ограниченнымъ пространствомъ, для болѣе живописнаго, а свою глубину стили для роскоши болѣе яркихъ красокъ. Въ то же время живопись по стеклу въ Нидерландахъ, какъ и повсюду, пошла по тому же болѣе пластическому, съ болѣе яркими красками направленію: и именно здѣсь она впервые широко и роскошно развернула свое великолѣпіе. Такія серіи оконъ, какъ въ церкви св. Вальгруды въ Монсѣ (1520), въ церкви св. Якова въ Люттихѣ (1520—1540) и церкви св. Екатерины въ Гоогстратенѣ (1520—1550), живопись которыхъ въ архитектурныхъ мотивахъ проникнута еще готическими отзвуками, а также большія серіи, всецѣло одѣтыя въ формы ренессанса, напримѣръ роскошныя окна собора въ Брюсселѣ, частью восходящія къ Орлею (1538), и большой церкви въ Гудѣ, работы частью Вутера и Дирка Крабета (1555—1577), частью Ламберта ванъ Порта (до 1603), относятся къ крупнѣйшимъ произведеніямъ живописи на стеклѣ XVI столѣтія. Если даже согласиться, что древняя мозаичная стеклянная живопись была болѣе стильной, чѣмъ новомодная живописная, то все же нельзя не поддаться впечатлѣнію спокойной, съ небольшимъ числомъ красокъ гармоніи большихъ оконъ этого направленія.

Особый родъ монументальной живописи представляютъ въ одной части Голландіи большія, писанныя на деревѣ картины для потолочныхъ сводовъ, которыя во многоугольникахъ церковнаго хора, представляютъ темперой Странный Судъ и другія библейскія событія, какъ параллели Ветхаго Завѣта къ Новому. Картины этого рода, наданныя и одѣнныя Густавомъ ванъ Калькеномъ и Яномъ Сиксомъ, снова открыты въ церквахъ въ Энкгуайзенѣ (1484)

Нарденъ (1518), Алькмарфъ (1519), Вармгуйзенъ (1525) и въ церкви св. Агнесы въ Утрехтѣ (1516).

Самыя старыя свѣдѣнія о нидерландской живописи XVI вѣка находятся въ описаніи Нидерландовъ Гвиччардини, въ эниграммахъ къ картинамъ Лампсонія и въ знаменитой книгѣ о живописцахъ Кареля ванъ Мандера съ примѣчаніями Гійманса на французскомъ и Ганса Флѣрке на нѣмецкомъ языкѣ. Изъ общихъ сочиненій слѣдуетъ указать на труды Ваагена, Шнаазе, Михіеля, А. I. Вотерса и Тореля, а также на работы Рикля и Б. Рилъ. Опираясь на Шейблера, и авторъ этой книги лѣтъ тридцать тому назадъ потрудился надъ изученіемъ нидерландской живописи этого періода. Съ тѣхъ поръ результаты его частью дополнены, частью подтверждены новыми отдѣльными разысканіями Шейблера, Гійманса, Гулина (ванъ Лоо) и Фридендера. Исторію антверпенской живописи писали Максъ Роозесъ и Ф. I. ванъ денъ Бранденъ; для исторіи лѣвенскаго искусства уже больше тридцати лѣтъ тому назадъ положилъ основаніе ванъ Ованъ, для мехельскаго — Неффесъ, для лютихскаго — Гольбитъ, для гаарлемскаго — ванъ деръ Виллигенъ.

Уже въ первой четверти XVI столѣтія въ Антверпенѣ стекались художники самыхъ различныхъ фламандскихъ, голландскихъ и валлонскихъ городовъ. Въ спискахъ мастеровъ и учениковъ антверпенской гильдіи живописцевъ, опубликованныхъ Ромбоутсомъ и ванъ Јерусомъ, среди тысячъ неизвѣстныхъ именъ передъ нами проходитъ и большинство знаменитыхъ нидерландскихъ живописцевъ этого столѣтія. Во главѣ ихъ стоитъ Квинтенъ Метисъ (Матисъ, Массисъ), великій фламандскій мастеръ, который, какъ теперь всемі признано, родился въ 1466 г. въ Лѣвенѣ отъ родителей антверпенцевъ, а въ 1491 г. сталъ мастеромъ гильдіи св. Луки въ Антверпенѣ, гдѣ и умеръ въ 1530 г. Наши свѣдѣнія объ этомъ мастерѣ въ новѣйшее время возрасли благодаря Гіймансу, Карлу Юсти, Глюку, Когену и де Бошеру. Когенъ показалъ, что Квинтенъ въ Лѣвенѣ воспитался на произведеніяхъ строгаго старо-фламандца Дирка Боутса (ср. т. II, стр. 568) и, повидимому, примыкалъ къ его сыну Альбрехту Боутсу (приблизительно 1461—1549 гг.), котораго ванъ Овенъ, Гулинъ и другіе видятъ въ мастерѣ „Успенія Богоматери“ Брюссельскаго музея. Былъ ли Квинтенъ въ Итали, недоказано и не вытекаетъ съ необходимостью изъ его стиля, который могъ развиваться на мѣстномъ почвѣ до большой свободы, широты и воодушевленія, свойственныхъ духу того времени, какъ на сѣверѣ, такъ и на югѣ. Даже отзвуки ренессанса въ строеніи его болѣе позднихъ картинъ и въ костюмахъ, полная настроенія ширь его пейзажей съ роскошными постройками на горныхъ лѣсныхъ склонахъ и нѣжность его увѣренной моделировки тѣла, не имѣющей, однако, ничего общаго со „сфумато“ (ср. стр. 13) Леонардо да Винчи, не убѣждаютъ насъ въ томъ, что онъ долженъ былъ знать произведенія этого мастера. Все же онъ ничуть не оставался холоднымъ къ движенію ренессанса и смѣло и сильно велъ впередъ фламандскую живопись въ руслѣ своего времени. Конечно, у него нѣтъ разнообразія, основательности и духовной глубины Дюрера; но онъ превосхо-

дить его живописной силой кисти. Языкъ формъ Квинтена въ общемъ сѣверный по существу и не свободный отъ грубости и угловатости въ своей зависимости отъ другихъ стилей, проявляется въ некоторыхъ головахъ самостоятельнаго типа съ высокимъ лбомъ, короткимъ подбородкомъ и маленькимъ,



„Оплакиваніе Христа“. Средняя часть Іоанновскаго алтаря Квинтена Метсиса.
По фотографіи.

слегка выступающимъ ртомъ. Его краски сочныя, свѣтлыя и сверкающія, въ тонѣ тѣла переходящъ къ холодной одноцвѣтности, а въ одеждахъ къ тому переливчатому отблеску различными красками, которое Дюреръ опредѣленно отбросилъ. Его письмо при всей своей мощи доходитъ до старательной отдѣлки деталей, въ родѣ прозрачныхъ сѣтчинокъ и разрывающихся отдѣльных волосковъ. Богатство воображенія невоистовенно Квинтену, но тихимъ дѣйствіямъ онъ умѣетъ придавать чрезвычайно интимную душевную жизнь. Глав-

ния группы сто картинъ обыкновенно занимаютъ передній планъ во всю ширину: свѣтлый пейзажъ составляетъ величавый переходъ отъ средняго плана къ заднему.

Погрудныя изображенія въ натуральную величину Спасителя и Его Матери въ Антверпенѣ, написанныя съ любовью, но сухо переработанныя, относятся несомнѣнно еще къ XV столѣтію. Ихъ повторенія въ Лондонѣ имѣютъ вмѣсто темнозеленаго фона золотой. Четыре большихъ запрестольныхъ образа даютъ понятіе о зрѣлой силѣ Квинтена въ началѣ новаго столѣтія. Старшими являются створки возникшаго въ 1503 г. рѣзного алтаря въ Санъ Сальвадорѣ въ Вальядолидѣ. На нихъ изображены Поклоненіе Пастырей и Волхвовъ. Доказательства, приводимыя Карломъ Юсти, заставляютъ признать въ нихъ произведенія очень типичныя для Квинтена. Извѣстными, легко доступными большими и лучшими работами Квинтена являются законченный въ 1509 г. алтарь св. Анны Брюссельскаго музея, блистающій спокойной красотой, со св. Родомъ въ мечтательномъ настроеніи средней части и законченный въ 1511 г. алтарь ап. Іоанна Антверпенскаго музея, средняя часть котораго въ широкой, мощной и проникнутой страстью картинѣ представляетъ Плачъ надъ Тѣломъ Христа (см. рис. на стр. 193). Створки алтаря св. Анны содержатъ событія изъ жизни Іоакима и Анны, написанныя широко и живописно съ прекрасной передачей душевной жизни. Створки Іоанновскаго алтаря имѣютъ на своихъ внутреннихъ сторонахъ мученія двухъ Іоанновъ, при чемъ фигура ихъ на наружныхъ сторонахъ по старому обычаю представлена въ видѣ статуи, написанныхъ въ сѣрыхъ тонахъ на стромъ фонѣ. Четвертымъ въ рядѣ съ этими работами ставимся по Гуллину большой триптихъ Квинтена съ Распятіемъ въ соборѣ Майоръ ванъ денъ Берга въ Антверпенѣ. Изъ числа небольшихъ религиозныхъ изображеній къ нимъ присоединяются нѣсколько картинъ, раньше считавшихся работами „пейзажиста“ Патинира (см. стр. 195), и прежде всего прекрасныя Распятія съ Магдалиной, обнимающей поножже креста Национальной галлерей въ Лондонѣ и въ галлерей Дикхтенштейна въ Вльѣ. Къ этимъ картинамъ примыкаетъ прекрасный небольшой „Плачъ надъ Тѣломъ Христа“ въ Луврѣ, мастерски передающій оконечніе Святого Тѣла и Скорбь Маріи и Іоанна, не весьма, впрочемъ, признаваемые за произведеніе Квинтена. Несомнѣнно подлинными являются роскошныя, торжественно сидящія Мадонны въ Брюсселѣ и въ Берлинѣ и поразительныя изображенія Маддалины въ Берлинѣ и Антверпенѣ.

Квинтоновъ Метсенъ былъ также завершителемъ нидерландскаго бытового жанра съ полуфигурами въ натуральную величину. Большинство сохранившихся картинъ этого рода, съ дѣловыми людьми въ конторахъ, являются, конечно, только работами мастерской. Собственноручной работой, судя по уфренскому, законченному письму, является „Висовщикъ золота и его жена“ въ Луврѣ, „Неравная пара“ у графини Пурталесъ въ Парижѣ. Само собой понятно, что Квинтоновъ былъ также величайшимъ портретистомъ своего времени. Болѣе выразительныхъ и художественныхъ портретовъ, чѣмъ его, въ это время нигдѣ не писали. Самые извѣстныя это портреты какого-то каноника на фонѣ

широкаго, прекраснаго пейзажа въ галлерей Лихтенштейна, портретъ Петра Эгиди въ его кабинетѣ въ Лонгфордъ-Кастлѣ и портретъ пишущаго Эразма въ палатцѣ Строганова въ Римѣ. Портретъ Жоана Каронделета на зеленомъ фонѣ въ Мюнхенской пинакотецкѣ приписывается лучшими знаатоками Орлею. Все возрастающую широту замысла и способы живописи мастера можно прослѣдить именно по этимъ портретамъ.

Несомнѣнные послѣдователи явились у Квинтена Метиса прежде всего въ области жироваго портрета въ большую полуфигуру. Нѣкоторые портреты этого рода, раньше считавшіеся его произведениями, напримѣръ „Двое скряги“ въ Виндзорѣ, на принадлежности котораго Квинтенту настаиваетъ де Бошьеръ, и „Торгъ изъ-за курицы“ въ Дрезденѣ, вслѣдствіе ихъ безсодержательныхъ формъ и холодныхъ красокъ, снова стали приписывать его сыну Яну Матиссу (ср. стр. 205).

Къ Квинтенту тѣсно примыкаетъ также Маринусъ Класъ изъ Ромерсваля (Реймерсваля) (1495 г. до 1567 г. и позже), бывший въ 1509 г. ученикомъ антверпенской гильдіи. Его манера письма суровѣе, но тѣмъ не менѣе безсодержательнѣе, чѣмъ манера Квинтента. Съ особой любовью онъ останавливается на морщинахъ кожи и на частностяхъ очертанностей. „Св. Героимъ“ въ Мадридѣ написанъ имъ въ 1521 г., „Сборщикъ податей“ въ Мюнхенѣ въ 1542 г., „Мѣняла съ женой“ въ Коненгагенѣ въ 1560 г. На бытовую картину похоже также его „Призваніе апостола Матѳея“ въ собраніи лорда Нортбрука въ Лондонѣ. Этими картинами мы обозначили его любимые сюжеты. Гулинъ называетъ его „однимъ изъ послѣднихъ великихъ національно-фламандскихъ мастеровъ“.



Въ овпикъ золота Квинтента Метиса въ Парижѣ. По фотогр. Браума и К° въ Дорнахъ и Парижѣ.

Юахимъ Патиниръ изъ Динапа (1490—1524), ставшій антверпенскимъ мастеромъ въ 1515 г., первый истинный пейзажистъ, признанный таковымъ и Дюреромъ, развился рядомъ съ Боутсомъ, Давидомъ и Квинтентомъ Метисомъ. Но все-таки свои пейзажи съ деревьями, водами и домами, со скалами на заднемъ планѣ, громоздящимися на скалы, онъ соединялъ еще всюду съ библенскими событіями и не давалъ такихъ органически развитыхъ и цѣльныхъ по настроенію пейзажей, какъ пейзажныя акварели Дюрера или небольшія масляныя картины Альтдорфера и рисунки Губера. Въ отдельныхъ частяхъ Патиниръ естественнo и художественно наблюдалъ и передавалъ крутые скалистые утесы, пышныя группы деревьевъ, широкіе рѣчные виды своей родины, долины верхняго Мааса: листья деревьевъ онъ по старонидерландскому образцу изображалъ зернисто, точками; однако онъ такъ фантастично и безъ соблюденія перспективы нагромождаетъ отдѣльныя части одну на другую, что его картины природы кажутся въ общемъ загроможденными и

нестественными. Главныя картины съ его подписью являются: пейзажи въ Мадридѣ съ „Пекущемъ св. Антони“, приписываемы теперь Квинтону Метису, и величественный пейзажъ съ „Крещенемъ Господнимъ“ Вилской галлерей. Его подпись имѣетъ и пейзажъ съ „Отдыхомъ на пути въ Египеть“, его любимымъ дополненьемъ къ пейзажу, въ Антверпенѣ и со св. Иеронимомъ въ Карлеруэ. Въ Берлинѣ, кромѣ музея, его работы имѣются въ собранїи Кауфмана; въ другихъ странахъ съ нимъ можно познакомиться въ главныхъ галлерейхъ Мадрида и Вѣны.

Рядомъ съ Патиниромъ развивался второй, почти современнѣй ему пейзажистъ долины Мааса, Генри (Гендрикъ) Блесъ или Метъ де Блесъ изъ Бувиня (1480 г. до 1521 г. и позже), прозванный итальянцами Чиветта за его знакъ „слѣда“. Достоверно, что онъ былъ въ Италїи, менѣе достоверно, что онъ жила въ Антверпенѣ. Рядъ посредственныхъ картинъ религіознаго содержанїя, именно „Поклоненїе волхвовъ“ и ихъ прототипъ съ подписью „Henricus Blesius“ Мюнхенской пинакотеки, дѣйствительно возникли въ Антверпенѣ. Ихъ ландшафтные дали, судя по мотивамъ и исполненїю, примыкають къ ландшафтамъ Патинира, хотя ихъ коричневый тонъ свѣтлѣе. Все же стиль фигуръ этихъ картинъ имѣетъ слишкомъ мало общаго со стилемъ фигуръ настоящихъ пейзажей Чиветты, исключительнаго пейзажиста старинныхъ источниковъ, чтобы не могло возникнуть нѣкотораго сомнѣнїя въ принадлежности религіозныхъ картинъ указанной Блесовской группы пейзажисту Генри Метъ де Блесу. Подпись на мюнхенской картинѣ во всякомъ случаѣ мы вмѣстѣ съ Фоллемъ считаемъ подложной. Пейзажистъ съ этимъ именемъ, по сравненїю съ Патиниромъ, во-первыхъ, отличается болѣе блесоватымъ колоритомъ, затѣмъ онъ увѣреннѣе, но скучнѣе по композиціи, наконецъ мягче, но напыщеннѣе по манеру письма. Вмѣстѣ съ тѣмъ онъ скоро отказывается отъ уснащенїя пейзажа религіозными фигурами и замѣняетъ ихъ жанромъ. Среднему зрѣлому времени принадлежатъ его пейзажи съ Крестнымъ путемъ Вилской академіи художествъ и палатцо Дорія въ Римѣ, большой фантастическій горный пейзажъ съ вальновальными, доменными печами и кузницами въ Уффицияхъ и пейзажъ со скалами, рѣкой и (почти незамѣтнымъ) самаритяниномъ Вилской галлерей, владѣющей цѣлымъ рядомъ его картинъ. На переходѣ къ послѣдней манерѣ стоятъ пейзажъ съ торговцемъ и обезьянами въ Дрезденѣ.

Достоверно работалъ въ Антверпенѣ Личъ Госсартъ изъ Мобѣжа (Мабузе; около 1470—1541 г.г.), обыкновенно называемый Мабузе по имени его роднаго города, по-латыни Malbodijs. Отъ Давида онъ перешелъ къ Квинтону, а затѣмъ въ Италїи (1508—1519), переработавъ влияние верхне-итальянскихъ школъ, развился въ главнаго представителя римско-флорентинскаго стиля въ Бельгїи. Въ преобразованїи языка формъ у него принимаютъ участіе не только архитектура, но и фигуры и вся композиція, и потому своей холодной пластической, дѣланной рѣзкостью его стиль кажется манернымъ и нехудожественнымъ. Напротивъ того, болѣе раннїе произведенїя Мабузе, напримѣръ знаменитое съ подписью его „Поклоненїе волхвовъ“ въ Капель-Говардѣ, „Хри-

стоетъ на Масличной горѣ" въ Берлинѣ, „Трехчастный алтарикъ Мадонны“ въ музеѣ въ Палермо, являются старо-нидерландскими произведениями съ проникающимъ, жизненнымъ языкомъ формъ и красками. Изъ картинъ поздняго времени „Адамъ и Ева“ въ Гэмптѣнъ-Кортъ, „Евангелистъ Лука, пишущій Богородицу“ въ Рудольфинумѣ въ Прагѣ и „Мадонны“ въ Мадридѣ, Мюнхенѣ и Парижѣ при всемъ техническомъ искусствѣ отличаются уже намѣренной холодностью формъ и тономъ его италіанизма; мифологическія картины этой манеры, въ родѣ „Геркулеса и Деширы“ у Кука въ Ричмондѣ (1517), „Пенгуна и Амфитриты“ въ Берлинѣ и „Ланай“ въ Мюнхенѣ (1527) тѣмъ не выносятся, что все еще стремятся соединить совершенно реалистически головы съ холодной пластикой тѣлъ. Портреты Мабузе въ Берлинѣ, Парижѣ и Лондонѣ показываютъ его, однако, съ лучшей стороны. Все-таки портретная живопись всегда возвращаетъ къ природѣ.

Рожденнымъ мастеромъ, развившимся подъ влияніями Квинтена, Патицира и Мабузе, былъ Юозъ ванъ Клеве старшій (около 1485—1510 г.), въ 1511 г. амстердамскій мастеръ, во всякомъ случаѣ побывавшій въ Итали. Полтъ изслѣдованій Кеммерера, Фирменихъ-Рихарда, Юста, Галюка, Гулина и другихъ можно считать почти вполнѣ установленнымъ, что плодотворны, прекрасны и символически „мастеръ Успенія Богородицы“, извѣстный подъ такимъ именемъ по его двумъ образамъ съ этимъ сюжетомъ въ Кельнѣ (1515) и въ Мюнхенѣ, не кто иной, какъ этотъ Юозъ ванъ Клеве старшій, хотя Фоль признаетъ за нимъ только мюнхенскій образъ. Шенклеръ оказалъ большую услугу сопоставленіемъ его работъ. Указанныя картины его кисти, равно какъ и другія болѣе раннія, при всей своей нидерландской приятности и простотѣ, уже дробныя первыми влияніями ренессанса. Главныя произведенія его средняго возраста, когда онъ соединялъ еще свѣжесть рисунка съ теплыми красками и лязвою кистью, это — благородный церковный алтарь Мадонны съ вишнями въ Вѣнѣ, небольшое „Поклоненіе волхвовъ“ въ Дрезденѣ, великолѣпная „Мадонна“ въ Инсбрукѣ около Ливернуа и „Распятіе“ у Вебера въ Гамбургѣ. Ихъ отличаютъ богатые, но лишь наполовину выражающія формы ренессанса постройки съ играющими скульптурными амурчиками и прекрасные пейзажи, продолжающіе болѣе уравновѣшенно манеру Патицира. Его позднѣйшую манеру, болѣе холодную лишь въ некоторыхъ пластически выраженныхъ фигурахъ, а сравнительно съ Мабузе болѣе мягкую и пыльную по моделировкѣ, представляютъ большое „Поклоненіе волхвовъ“ въ Дрезденѣ, изображенія „Плача надъ Христомъ“ въ Луврѣ и въ Штеделевскомъ институтѣ, „Алтарь грѣхъ волхвовъ“ въ Неаполѣ и „Святое Семейство“ въ палатцѣ Бальби въ Генуѣ. Его мягко и ровно написанные портреты въ галлерейхъ Берлина, Дрездена, Кельна, Касселя и Мадрида и прекраснѣйшій между ними мужской портретъ собрания Каурмана въ Берлинѣ слывуть еще и слыли раньше болѣею частью подъ чужими именами. Еще болѣе сильное влияние Квинтена Метенса, чѣмъ „мастеръ Успенія Богородицы“, показываютъ „мастеръ изъ Франкфурта“, изученный Вейцекеромъ, съ его главной картиной алтарнаго „Распятія“ Штеделевского института, и „мастеръ капеллы Св. Крѣвѣ“

(въ Брюгге); галерея Вебера въ Гамбургѣ обладаетъ „Алтаремъ Дѣвы Маріи“ его работы.

Обращаясь къ Брюсселю, встречаемъ здѣсь уже въ первыя десяти-



Лазарь у дверей этого богача. Часть задней стороны алтаря со страданіями Іова въ Брюссельскомъ музее. По фотогр. Галфштедта въ Мюнхенѣ. Къ стр. 199.

тилѣтія вѣка отличнаго мѣстнаго мастера, Варенда ванъ Орлея (ум. въ 1542 г.), закончившаго, какъ говорятъ, свое образование подъ руководствомъ Рафаэля въ Римѣ, хотя въ то же время нельзя доказать его пребыванія въ Италіи. Художникъ XV столѣтія вначалѣ, онъ около 1520 г., подъ вліяніемъ Рафаэля, Дюрера и Мабузе, переходитъ къ романтизму и самъ является наиболѣе значительнымъ представителемъ его въ Нидерландахъ. Еще дѣтъ тридцати тому назадъ Альфонсъ Вотерсъ показывалъ, а недавно Фридлендеръ снова основательно подтвердилъ, что вначалѣ онъ посвящалъ себя главнымъ образомъ старинной живописи, а впоследствии тканью ковровъ и живописи по стеклу въ обширныхъ размѣрахъ. По его картонамъ были изготовлены не только упомянутыя уже „Охоты Максимилиана“ Лувра, но и „Жизнь Авраама“ въ Гамптонъ-Кортъ и въ Мадридѣ, „Битва при Павіи“ въ Неаполѣ и нѣкоторыя изъ самыхъ красивыхъ картинъ на стеклѣ брюссельскаго собора.

Самымъ раннимъ изъ сохранившихся заирестольныхъ образовъ Фридлендеръ считаетъ „Алтарь апостоловъ“, средняя часть котораго съ событіями изъ жизни апостоловъ Фомы и Маттея принадлежитъ Вѣнской галереѣ, а створки —

Брюссельской. Онъ относитъ его къ 1512 г. Створка алтаря св. Вальбурги въ Туринской галереѣ, украшенная въ чистомъ готическомъ стилѣ, проникнутая не менѣе старо-фламандскимъ духомъ, была начата лишь въ 1515 г., а закончена въ 1520 г. Почти одновременная алтарь съ изображеніемъ Провѣди

св. Порберта въ Мюнхенѣ даетъ уже архитектуру ренессанса, конечно, слабо понятую. Среди его отличныхъ, простыхъ и правдивыхъ портретовъ его подпись имѣетъ портретъ доктора Целле 1519 г. въ Брюсселѣ. Итальянизмъ Орлея проявляется вполне и сразу, хотя и въ мягкой переработкѣ, въ „Испытанияхъ Юва“ (1521) Брюссельскаго музея (смъ рис. на стр. 198), въ недавно приобретенной Мадоннѣ Лувра (1521), которой соответствуетъ подобная же картина 1522 г. во владѣнн частнаго лица въ Испани, а также въ алтарѣ „Призрѣнія бѣдныхъ“ Антверпенскаго музея, съ изображеніемъ Страшнаго Суда и дѣлъ милосердія. На алтарь съ Распятіемъ въ Роттердамѣ мы смотримъ какъ на произведеніе болѣе позднее, а самымъ зрѣлымъ произведеніемъ мастера считаемъ вмѣстѣ съ Фридендеромъ портретъ Каронделета въ Мюнхенѣ, приписываемый Метсеу. Запрестольные образъ конца его жизни оказались довольно посредственными работами его мастерской.

Петеръ Кюкъ ванъ Альстъ (1502—1550), „фламандскій Витрувій“ (ср. стр. 181), путешественникъ по Итали, жившій въ Антверпенѣ ранѣе переселенія въ Брюссель, былъ ученикомъ Орлея. Какъ живописца въ духѣ Орлея мы знаемъ его по „Тайной Вечерѣ“ въ Брюссельскомъ музеѣ. Въ томъ же собраніи находятсѣ картины художниковъ, родственныхъ Орлею, Корнелиса и Яна ванъ Конинксло (1489—1554), въ которыхъ нѣтъ слѣдовъ какого-либо развитія впередъ, видимаго, однако, въ картинахъ и брюссельскаго пейзажиста Луки Гассель ванъ Гельмонта (1496—1561) Вѣнской галереи и собранія Вебера въ Гамбургѣ, который слѣдоваль направленно Чиветты. Никакіе пейзажи этой школы съ рѣки Мааса, однако, не могутъ сравниться по непосредственности воспріятія и красочности выраженія съ пейзажами Альтдорфера (ср. стр. 130) и Туанской школы.

Къ Брюссельской школѣ мы вмѣстѣ съ Гулиномъ могли бы попрежнему отнести также „мастера женскихъ полуфигуръ“, въ которомъ Викгоффъ предполагаетъ ни много ни мало какъ Жана Клауэ, нидерландскаго придворнаго живописца французскаго короля Франциска I. Талантливый вѣскій ученый дѣйствиительно придавалъ вѣроятію тому, что онъ работалъ во Франци, по что онъ былъ Жаномъ Клауэ остается болѣе чѣмъ сомнительнымъ. Его читающія или занимающіяся музыкой дамы, обыкновенно написанныя порознь или по нѣскольку въ полуфигуру среди богато убранной обстановки, сохранились во многихъ собраніяхъ. Викгоффъ недавно выдѣлялъ и пересматривалъ ихъ. Самыя красныя три дамы, занимающіяся музыкой, галереи Гарраха въ Вѣнѣ. Въ смыслѣ утонченности бытового жанра эти изображенія, соединяющія съ благородными позами и спокойнымъ оживленіемъ простую живопись и горячія краски, берутъ новую ноту въ исторіи живописи.

Въ Брюгге сразу же обращаютъ на себя вниманіе непосредственные преемники Давида (ср. т. II, стр. 573). Къ нимъ принадлежитъ Адриенъ Изенбрантъ, мастеръ гильдіи города Брюгге съ 1510 г., умершій въ 1551 г. Вмѣстѣ съ Гулиномъ мы, быть можетъ, и имѣемъ право видѣть его произведенія въ тѣхъ картинахъ, которыя Ваагенъ ошибочно приписалъ гаарлемскому мастеру Яну Мостарту (ср. стр. 204). Не обладавъ большимъ вообра-

жепіемъ въ своихъ спокойныхъ, проникнутыхъ настроеніемъ пейзажахъ, просто и ясно нарисованныхъ фигурахъ, въ пышности своихъ глубокихъ тоновъ при не вполне чистыхъ тѣлесныхъ тонахъ, онъ доводитъ стиль Давида до болѣе нѣжной прелесть. Его большое „Поклоненіе волхвовъ“ въ церкви Дѣвы Маріи въ Любекѣ носитъ дату 1581 г., а „Скорбящая Богоматерь“ въ церкви Богоматери въ Брюгге написана по крайней мѣрѣ на десять лѣтъ позже. Изъ числа очень часто приписываемыхъ ему картинъ Гулинъ выдѣлилъ нѣкоторыя, на примѣръ явленіе Матюны („Deipara Virgo“) Антверпенскаго музея и приписалъ ихъ Амброзіусу Венсону (ум. около 1550 г.), ставшему мастеромъ города Брюгге въ 1519 г.



„Скорбящая Богоматерь“. Часть центрального Распятія алтара Корнелиуса Эннебрехтона въ городѣмъ Лейденскомъ музее. По Ф. Дильбергу.

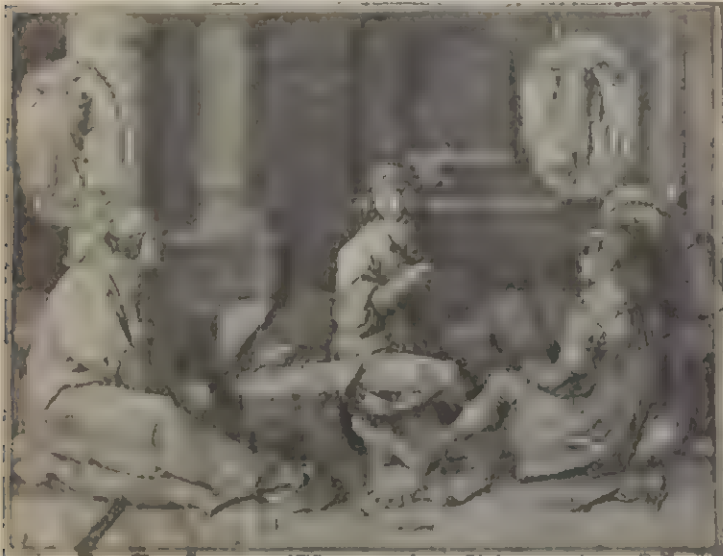
Новое противоположное искусству этихъ мастеровъ національное направленіе въ духѣ Квинтена, со стилемъ котораго ретуажируютъ въ борьбу итальянскаго вліянія, представляетъ Янъ Прево (Rogvoest) изъ Монса, поселившійся около 1494 г. въ Брюгге и умершій здѣсь въ 1529 г., своими болѣе поздними единственно достоверными картинами, на примѣръ Страшнымъ Судомъ 1525 г. въ музей въ Брюгге, другимъ Страшнымъ Судомъ у Вебера въ Гамбургѣ и Мадонной во славу въ С.-Петербургѣ. Наоборотъ, Данселотъ Блондель (1496—1561, ср. стр. 180), картины котораго выдаются

своей богатой орнаментикой, выполненной коричневымъ тономъ по золоту и холодными формами фигуръ, поплылъ вполне по теченію ренессанса. Алтарный образъ 1523 г. съ житіями свитыхъ Космы и Даміана въ церкви св. Іакова даетъ примѣръ его ранняго, еще перовнаго стиля, а зрѣлый позднѣйшій стиль выраженъ въ алтарѣ Мадонны 1545 г. въ соборѣ и въ картинѣ съ апостоломъ Лукой того же года Музея въ Брюгге. За Блонделемъ послѣдовали затѣмъ менѣе перовые Клансы, изъ которыхъ только Петеръ Клансъ старшій (1500—1576), отличный подписанной автопортретъ 1560 г. котораго имѣется въ Национальной галлерей въ Христиани, переходить за предѣлы первой половины столѣтія.

Самые значительные живописцы первой половины XVI вѣка, изученные въ новѣйшее время Дельбергомъ, собрались въ сѣверныхъ Нидерландахъ, особенно въ Лейденѣ, Утрехтѣ, Амстердамѣ и Гаардамѣ. Главное движеніе впервые съ новой силой проявилось въ Лейденѣ. Мастеромъ, вступившимъ на новые пути, явился здѣсь Корнелисъ Энгебрехтсенъ (Энгельбрехтсенъ; 1468—1533). Два главныхъ произведенія его въ Лейденскомъ музее — это алтарь съ Распятіемъ (около 1509 г.; см. рис. на стр. 200), Жертвоприношеніемъ Авраама и Мѣднымъ змеемъ на внутреннихъ сторонахъ, Осмѣяшемъ и Вычианіемъ Спасителя терновымъ вѣнкомъ на наружныхъ сторонахъ створокъ и алтарь съ Плачемъ надъ Тѣломъ Христа (около 1526 г.) съ небольшими сценами Страстей Христовыхъ по сторонамъ его и съ великолѣпными створками съ жертвователями и святыми. Въ обоихъ произведеніяхъ величественна страстность живого повѣствованія, удачно введеннаго въ область богатаго пейзажа. Въ Распятіи великолѣпна передача тѣла, несмотря на коричнево-сѣрыя тѣни и сильное совместное дѣйствіе отдѣльныхъ сверкающихъ красокъ; патетическія движенія все-таки нѣсколько театральны: вытянутыя, удлинненныя фигуры съ ихъ маленькими головами, длинными ногами, толстыми икрами и тонкими лодыжками имѣютъ, по видимому, лишь отдаленное родство съ природой; его мужскія лица съ длинными волосами, жесткіе тѣны съ высокой верхней частью лица и поразительно короткой нижней частью не имѣютъ для себя никакого подобія. Картины алтаря съ Плачемъ надъ Тѣломъ Христовымъ написаны менѣе рѣзко и испещрены мягче и болѣе въ тонѣ, изътомъ въ коричневой гаммѣ. Вся архитектура на этихъ картинахъ, понятно, поздне-готическая, а въ фигуры, при отсутствіи вообще вѣрныхъ соотношеній, самостоятельно стремится отъ связанности XV къ свободѣ XVI вѣка. Перечислять многочисленные небольшія картины другихъ собраний, съ недавняго времени приписываемыя Энгебрехтсену лучшими знатоками, мы здѣсь не можемъ. Все же въ число ихъ входитъ небольшое искушеніе св. Антонія въ Дрезденѣ!

Главнымъ ученикомъ Энгебрехтсена былъ знаменитый сынъ Гюи Якобеа, Лука ванъ Лейденъ (съ 1494 или раньше до 1533 г.), выступавший не только какъ живописецъ, но и рѣзчикъ и граверъ своихъ композицій и рисовальщикъ для гравюра по дереву, въ чемъ его можно сравнить съ Дюреромъ. Онъ оставилъ 170 гравюръ на мѣди, 9 офортговъ и 16 гравюръ на деревѣ. Художественное развитіе его выступаетъ яснѣе всего въ гравюрахъ на мѣди, выдѣленныхъ Фольбергомъ. Послѣ опытовъ ранняго времени, напримеръ спящаго Магомета (1508), уже въ Обращеніи Савла (1509) и въ Искушеніи св. Антонія съ вытянутыми, какъ у Энгебрехтсена, фигурами, молодой мастеръ переходитъ къ болѣе ясному языку формъ и къ болѣе правильной группировкѣ на фонѣ богатыхъ пейзажей. Уже въ 1510 г. на листахъ съ „Адамомъ и Евою въ изгнѣніи“, „Ессе Номо“, „Молочницей“ онъ до тѣхъ поръ изумительной высоты зрѣлаго національнаго стиля, внутренней жизни и вѣрной технической законченности, затѣмъ на листахъ съ Пентефриемъ 1512 г. и Пирамомъ 1514 г. онъ старается передать страстное чувство, а въ слѣдующій періодъ такими гра-

вирами, какъ Несеніе Креста (1515), большая Кальварія (1517) и Христосъ въ образѣ садовника (1519) становится подъ знамя Дюрера. Вліяніе Дюрера на Лука достигаетъ своей высшей точки въ портретѣ императора Максимилиана (1520), въ болѣе обширной серіи Страстей Христовыхъ (1521), въ Зубномъ врачѣ (1523) и въ Хирургѣ (1524). Но около 1525 г. Лука подъ вліяніемъ Мабузе открыто перешелъ къ римской школѣ Маркъ-Антоніо (ср. стр. 72), явственно просвѣчивающей не только въ формахъ, но и въ содержаніи его изящныхъ орнаментальныхъ гравюръ (1527 и 1528), въ „Венерѣ и Амурѣ“ (1528 г.), въ серіи Грѣхонаденія (1529) и „Венерѣ и Марсѣ“ (1530). Область его сюжетовъ была такъ же разнообразна, какъ



Моисей въ темницѣ. Гравюра Луки ванъ Лейдена. По оригиналу Дрезденскаго Кабинета эстамповъ.

область сюжетовъ Дюрера; но по духу, силѣ и проникновенности Лука не можетъ идти въ сравненіе съ великимъ нюрнбергерцемъ. Его дошедшія до насъ картины масляными красками подтверждаютъ это впечатлѣніе. Къ свѣжему и бодрому по краскамъ юношескому времени относятся: „Игроки“ графа Пемброка въ Уильтонъ-Гоуаѣ и „Игроки въ шахматы“ въ Берлинѣ. Около 1515 г. возникла его роскошная по краскамъ, слегка тронутая вліяніями ренессанса берлинская Мадонна. Духъ ренессанса сильно чувствуется въ „Мадоннѣ“ и „Благовѣщеніи“ 1522 г. въ Мюнхенѣ. Лучшими произведеніями итальянскаго направленія позднѣйшаго времени являются его знаменитый Страшный Судъ (1526) въ Лейденскомъ музеѣ (см. табл. 17), затѣмъ „Моисей, источающій воду изъ скалы“ Германскаго музея (1527), важная въ своемъ родѣ картина съ манерными, длинными фигурами и холодная по краскамъ, и въ трехъ частяхъ картина съ изображеніемъ исцѣленія Берихонскаго слѣпца (1531) въ Петербургѣ¹. Средняя картина Страшнаго Суда въ Лейденѣ представляетъ Христа вдали, безъ Маріи и Іоанна, на радугѣ, подъ нимъ, справа и слѣва апостолы, съ любопытствомъ глядящіе изъ-за облаковъ, а на землѣ со слегка изогнутымъ горизонтомъ „Воскресеніе мертвыхъ“. Фигуры

¹ А. Вонуа, Путеводитель Эрмитажа, стр. 202.



Исторія искусства. III.

Т-во „Просвѣщеніе“ въ Сиб

1. Причтенные къ праведнымъ въ картинѣ „Страшнаго Суда“
Луки ванъ Лейдена въ Лейденскомъ музеѣ.

По Ф. Дюльбергу



2. Осужденные въ картинѣ „Страшнаго Суда“ Луки ванъ Лейдена въ Лейденскомъ музеѣ.

По Ф. Дюльбергу.

не скучены въ клубокъ, а въ намѣренно итальянскомъ духѣ ясно и опредѣленно разбѣсны по картинѣ въ одиночку или группами, но довольно выражены собственнымъ языкомъ формъ. Каждая обнаженная фигура стремится проявить себя и выделяется особеннымъ, произвольнымъ тѣлеснымъ тономъ среди сѣдыхъ фигуръ. При всей разсчитанности формъ величественное произведение все же вышло самостоятельно задумано и исполнено. Своимъ живописностью, передачей жизни атмосферы, мягкой гармоніей тоновъ и легкой плавностью письма оно превосходить почти все одновременныя произведения сѣверной живописи.

Въ Амстердамѣ въ первыя десятилѣтія вѣка процвѣтала мастеръ Якобъ Корнелисъ ванъ Остзаненъ (1470—1533), примѣнявшій въ своихъ подлинныхъ картинахъ архитектурныя формы ренессанса, но по существу своего воображенія оставившій строгимъ и сухимъ художникомъ въ старо-нидерландскомъ духѣ. Предположеніе, что онъ зависитъ отъ Энгбрехт-сена, лишено всякой очевидности. Его фигуры имѣютъ высокіе лбы и маленькую нижнюю часть лица. Онъ выписываетъ отдѣльно каждый волосокъ, а окрѣпости передняго плана исполняетъ твердо и старательно. Онъ сочно наноситъ краски и старательно, хотя нѣсколько рѣзко моделируетъ въ свѣтлыхъ, богатыхъ тонахъ. Его гравюры на мѣди знали уже Барчъ и Пассаванъ, а картины его сопоставилъ впервые Шейблеръ. Его „Саулъ у Эндорскоі волшебницы“ въ Рейхсмусеумѣ возникъ въ 1560 г., а мужской портретъ того же собранія въ 1533 г. Картины Остзанена находятся также въ Касселѣ, Берлинѣ, Антверпенѣ, Намюрѣ, Влѣвѣ и Гаагѣ. Соединеніе вишней пышности съ теплотой внутренняго чувства представляетъ ихъ своеобразную привлекаемость.

Въ Утрехтѣ славился Янъ ванъ Скорель (Скоорль; 1495—1562), мастеръ, считаемый за настоящаго наслѣдителя итальянизма въ Голландіи. Онъ былъ ученикомъ Якоба Корнелиса въ Амстердамѣ, Мабузе (ср. стр. 196) въ Антверпенѣ, а затѣмъ ѣздилъ въ Германію и Италію. Раннюю манеру его съ германскимъ влияніемъ Дюрера показываетъ прекрасный алтарный складень со Святимъ родомъ 1520 г. въ Обервеллахѣ, полный непосредственной наблюдательности. Среднюю, итальянскую манеру его представляетъ „Отдыхъ на пути въ Египетъ“ въ Утрехтскомъ музеѣ и Дюльбергу напоминаетъ Доссо Досси (ср. стр. 108). Изъ его болѣе позднихъ, холодныхъ, намѣренно подражающихъ римской школѣ картинъ, сопоставленныхъ Юсти, Шейблеромъ и Боде, написанныхъ все же по нидерландски съ коричневыми тѣнями, „Распятіе“ 1530 г. въ Боннскомъ провинціальномъ музеѣ носитъ знакъ имени Скореля. Проникнутое настроеніемъ въ пейзажѣ „Крещеніе Господне“ въ Гаарлемскомъ музеѣ удостовѣрено ванъ Мандеромъ. Съ остальными картинами этой манеры можно лучше всего познакомиться въ Утрехтѣ и въ Амстердамѣ. Превосходенъ также его алтарь съ Христомъ въ видѣ садовника у Вебера въ Гамбургѣ. Еще живѣе его портреты, напримѣръ Агаты ванъ Схоонговенъ 1529 г. въ галлерей Дориа въ Римѣ (рис. стр. 205). Картины на деревѣ Гаарлемскаго и Утрехтскаго музеевъ, съ изображеніемъ гаарлемскихъ и утрехтскихъ паломниковъ въ Св. Землю въ видѣ полуфигуръ, идущихъ одна за другой, являются

ступенями, предваряющими портретныя группы великой голландской живописи. Повидимому, Скорелю принадлежит и семейный портрет Кассельской галереи, производящій такое сильное впечатление.

Главнымъ гаарлемскимъ мастеромъ этого времени считается Янъ Мостартъ (1474—1556). Такъ какъ достоверныхъ работъ его не сохранилось, то ихъ ищутъ среди хорошихъ работъ безымянныхъ мастеровъ. Мы уже знаемъ, что Мостартъ Ваагена (ср. стр. 199) былъ псевдо-Мостартомъ. Недавно Гюокъ сдѣлалъ вѣроятное предположеніе, что прекрасный мужской портретъ въ Брюсселѣ съ Тибуртинской сивиллой на пейзажномъ фонѣ, двѣ створки съ жертвователями того же собрания и прекрасное Поклоненіе волхвовъ въ амстердамскомъ Риккемузеумѣ подлинныя произведенія Мостарта. Бенуа и Фрилендеръ прибавили сюда, кромѣ некоторыхъ портретовъ, прекрасный алтарь Страстей Господнихъ, собственность д'Ультремонъ въ Брюсселѣ, возникшій будто бы въ Гаарлемѣ, но съ такой монограммой, которую ни въ какомъ случаѣ нельзя отнести къ Мостарту. Во всякомъ случаѣ, на голціи Мостартъ, если онъ таковъ, является переходнымъ мастеромъ отъ готики къ ренессансу, одареннымъ талантомъ въ области пейзажа и портрета и умѣющимъ красиво писать.

Вторая половина XVI столѣтія, какъ было сказано, принесла нидерландской живописи, вмѣстѣ съ новымъ національнымъ реализмомъ полную побѣду надъ итальянскимъ идеализмомъ, подготовившимъ тѣмъ не менѣе свободу движенія великой национальной живописи XVII вѣка.

Великіе мастера этого вѣка въ нидерландскомъ итальянизмѣ второй половины XVI вѣка отличаются отъ своихъ предшественниковъ, къ которымъ они примыкали, Орленъ, Мабузе и Скорелю, рѣзкимъ и одностороннимъ подражаніемъ ему. Целью ихъ стремленій, которой они и достигли, было подражаніе нидерландскими Микель-Анджело и Рафаэлями. Несомненно, что они располагали большимъ техническимъ умѣньемъ, и это сказывается особенно въ ихъ портретахъ, принуждавшихъ ихъ держаться природы. Ихъ большимъ манернымъ картинамъ свѣтскаго или священнаго содержанія часто недоставало не только непосредственнаго взгляда и чувства, но и всѣхъ вѣчныхъ истинно художественныхъ преимуществъ. Это относится одинаково и къ ученику Орленъ въ Мехельнѣ, Михаэлю ванъ Кокениу (1499—1592), большія картины котораго красуются въ церквахъ и собранияхъ Бельгии, и къ ученику Мабузе въ Люттихѣ, Ламберту Ломбарду (1505—1599; ср. стр. 182), картины масляными красками котораго известны почти лишь въ тогдашнихъ гравюрахъ; то же можно сказать о братѣ Корнелиса Флориса (ср. стр. 182), ученикѣ Ломбарда Франсѣ Флорисѣ де Вртендтѣ (1517—1576), мастерѣ съ наибольшимъ влияньемъ изъ всѣхъ этихъ художниковъ. Лучшая картина его, именно полное силы „Низверженіе ангеловъ“ 1554 г., находится въ Антверпенскомъ, а болѣе слабый „Страшный судъ“ 1566 г. въ Брюссельскомъ музеѣ. Къ ученикамъ Флориса принадлежатъ Мартенъ де Вось (1532—1603), Кристіанъ ванъ денъ Брокъ (1524—1591) и трое братьевъ Франкеновъ, образующихъ старшую вѣтвь этой фамиліи художниковъ,

Героцимусъ Франкенъ I (1540—1610) Франсъ Франкенъ I (1542 до 1616) и Аморогузъ Франкенъ (1544—1618), известные главным образом разными историческими картинами съ маленькими фигурками среди ландшафтовъ, которыя младшее поколѣние Франкеновъ продолжало совершенствовать въ болѣе свѣжемъ стилѣ XVII столѣтія. Къ главнымъ столпамъ „великой“ антверпенской живописи принадлежатъ и знатныя лейденецъ Отто ванъ Веевъ (Венеція: 1558—1629), интересны для насъ какъ учитель Рубенса. Онъ былъ ученикомъ Федерико Цуккаро въ Римѣ и въ своихъ безыльных пестрыхъ картинахъ (въ Брюсселѣ, Антверпенѣ и Амстердамѣ) несомнѣнно стремился къ классическому спокойствію и ясности.

Старшее поколѣние фламандскихъ маньеристовъ образуютъ мастера, идущіе отъ Квинтена Мейса, писавшіе жанровые сюжеты наряду съ исторіями свѣтскаго и религіознаго содержанія. Такимъ былъ сынъ Квинтена Янъ Массейсъ (1509—1575), и его библейскія картины, писанныя вполнѣ въ духѣ итальянскаго направленія, начинаются лишь съ 1558 г. „Отверженіемъ Іосифа и Маріи“ Антверпенскаго музея, однакоже болѣе позднія картины его изъ народной жизни съ полуфигурами, напримѣръ „Веселое общество“ 1564 г. въ Виллѣ, остались въ почвѣ мѣстной, по крайней мѣрѣ по своему замыслу. Родственнымъ мастеромъ является Янъ Сандерсъ ванъ Геммесенъ (около 1500 до 1560; книга о немъ Графе), любимымъ изображеніемъ котораго было Призваніе апостола Матфея въ полуфигурахъ натуральной величины. Начиная съ его мюнхенской картины на этотъ сюжетъ (1536) и однородной съ ней картиной „Блуднаго сына“ (1536) въ Брюсселѣ и до „Исцѣленія Товія“ въ Луврѣ (1555) можно прослѣдить его развитіе, приходящее частью къ Квинтену и кончающееся холоднымъ итальянизмомъ съ коричневатыми тѣнями и блѣдыми бликами. Геммесена можно было бы считать и жакометомъ, если видѣть съ Эизенманомъ приписать ему картины боннаго „брауншвейгскаго монограммиста“, такъ названнаго по монограммѣ его картины „Насыщеніе бѣдныхъ“ въ Брауншвейгѣ, наполовину представляющей пейзажъ. Мы все-таки никогда не были вполнѣ убеждены въ правильности этого воззрѣнія, оставленнаго теперь большинствомъ болѣе современныхъ знатоковъ, но слова принятаго Графе. Геммесенъ умеръ, впрочемъ, въ Гаарлемѣ, куда онъ переселился около 1550 г.

Въ Гаарлемѣ жилъ также Мартенъ Геемскергъ (1498—1547), ученикъ Скорелы. Въ своей картинѣ 1532 г. Гаарлемскаго музея, изобра-



Агата ванъ Шандерсъкъ. Подпись: Агата ванъ Шандерсъкъ. Гравюра въ Римѣ. По фототр. Антверпена въ Римѣ.

жающей апостола Луку, онъ является еще довольно горячимъ и правдивымъ, но въ позднихъ произведеніяхъ, напримѣръ въ холодномъ по рисунку съ коричневыми тѣнями Пирѣ Валтасара 1568 г. тамъ же, принадлежитъ модному итальянскому направленію. Самымъ важнымъ, однако, гаарлемскимъ мастеромъ второй половины XVI столѣтія былъ Корнелій Корнелиусъ ванъ Гаарлемъ (1562—1633), холодныя въ итальянской манерѣ выполненные картины его на библейскія и мифологическія темы съ расчетомъ выставивши предъ зрителемъ произвольно окрашенные обнаженные тѣла преувеличиваютъ слабыя стороны Страшнаго Суда Луки ванъ Лейдева (ср. стр. 202), между тѣмъ какъ его полный жизни и движенія „Обѣдъ стрѣлковъ“ 1583 г. (ср. стр. 211) Гаарлемскаго музея занимаетъ важное мѣсто въ исторіи голландскаго портрета въ видѣ группы (стр. 190).

Іоахимъ Уйтевалъ (1566—1638) по возвращеніи изъ Италіи въ свой родной городъ Утрехтъ былъ менѣе оригиналенъ въ своихъ большихъ картинахъ Утрехтскаго музея, чѣмъ въ небольшихъ картинахъ мифологическаго содержанія, какъ, напримѣръ, Парнасъ 1596 г. въ Дрезденѣ, при всей манерности своего стиля отмѣченныхъ поэтическимъ воображеніемъ и красочной гармоніей. Питеръ Поурбусъ (1510—1584) принадлежалъ къ числу голландцевъ, переселившихся во Фландрію; его сынъ Франсъ Поурбусъ I (1545—1581) родился уже въ Брюгге (ср. стр. 209). Оба принадлежатъ къ лучшимъ портретистамъ своего времени, во и въ историческихъ картинахъ, извѣстныхъ въ Брюгге и Гентѣ, они умѣютъ соединять еще значительную долю первобытной силы и ясности съ подражаніемъ итальянцамъ.

Въ противоположность вѣтмъ этимъ историческимъ живописцамъ итальянскаго направленія, мастера национально-нидерландскаго направленія были, по нитно, въ то же время главными представителями основныхъ народныхъ художественныхъ областей портрета, жанра, пейзажа, мертвой природы и архитектурнаго мотива. Но все эти отрасли еще не успѣли рѣзко отделиться одна отъ другой и отъ исторической живописи. Библейскія изображенія служатъ по большей части еще предлогомъ для пейзажей, жанра и мертвой природы.

Къ старѣйшимъ самостоятельнымъ нидерландскимъ жанристамъ принадлежитъ Питеръ Артсъ или Артеенъ (1508—1575), прозванный Ланге Пиръ, свыше двадцати лѣтъ работавши въ Антверпенѣ, но родившійся и умершій въ Амстердамѣ. Имъ успѣшно занимался Сиверъ. Алтарный складень 1546 г., вновь открытый Сиверомъ въ монастырѣ Рогартсъ въ Антверпенѣ (теперь въ тамошнемъ музеѣ), стоитъ еще на почвѣ римской школы. Лучшія произведенія мастера съ сильнымъ стремленіемъ къ реализму имѣютъ характеръ жанра. Даже его „Несомне Креста“ 1552 г. въ Берлинѣ своими рыночными торговками и нагруженными повозками производятъ впечатлѣніе жанра. Его лучшія картины съ тщательно выписанными околичностями переходятъ къ живописи мертвой природы, и „Танецъ съ яйцами“ (1554) въ Амстердамѣ, „Крестыанскіи праздникъ“ (1550) въ Вьнѣ, писанныя въ натуральную величину „Кухарки“ (1559) въ Брюсселѣ и въ палатцѣ Бьянко въ Генуѣ откры-

вают новые пути. Крестьянские типы онъ схватываетъ живо и вѣрно, передаетъ ясно дѣйствія, а части внутреннихъ помещеній или пейзажи у него удивительно связаны съ фигурами. Рисунокъ у него простой и полный выражения, живопись широкая и плавная, мѣстные тоны всюду рѣзко выдѣлены.

Антверпенскій ученикъ Аргеена Гоахимъ Бейкеларъ (1533—1575) своими религиозными картинами примыкаетъ къ Гемессену, но стоитъ во главѣ новаторовъ своими большими картинами рынковъ и кухонь Вѣнской галлерей, выполненныхъ наподобіе „nature-morte“. Его „Ярмарка“ (1560) въ Мюнхенѣ представляетъ въ средней части „Христа, показываемаго народу“, а „Овощный рынокъ“ (1561) въ Стокгольмѣ имѣетъ на заднемъ планѣ „Шествіе на Голгофу“. Стокгольмская галлерей и Неапольскій музей особенно богаты его произведениями.

Значительнымъ на свой ладъ былъ и другой сынъ Квинтена, Корнелій Метсееръ (приблизительно отъ 1511 до 1580 г. и позже), известный главнымъ образомъ какъ бойкій граверъ и офортистъ картинокъ изъ народной жизни. Въ рѣдкихъ картинахъ масляными красками, напримѣръ въ пейзажѣ съ извозчикомъ (1542) Берлинскаго музея, онъ также стоитъ на национальной почвѣ.

Къ нимъ примыкаетъ и главный мастеръ національно-нидерландскаго искусства этого времени, во многихъ отношеніяхъ крупнейшій нидерландскій художникъ XVI столѣтія, Петеръ Брегель (Brueghel) старшій (раньше писали Bruegel, а затѣмъ Breughel), называемый также мужицкимъ Брегедемъ (1525—1569), родившійся въ голландской деревнѣ Брегель и ставшій ученикомъ и зятемъ Петра Кюка ванъ Альста (см. стр. 182) въ Антверпенѣ, а затѣмъ въ 1563 г. перѣхавшій въ Брюссель. Гимансъ, Михель, Вастеларъ, Гулинь, Ромдаль и др. не такъ давно писали о немъ. Онъ былъ въ Римѣ, но частью подъ влияніемъ Иеронимуса ванъ Бона (см. т. II, стр. 575) именно онъ и переработалъ полностью все живыя впечатлѣнія и свои нидерландскія воззрѣнія на природу въ новое самостоятельное цѣлое. Сильный даръ наблюдательности показалъ его поучительнымъ сатирикомъ въ цѣломъ рядѣ произведеній, а въ рядѣ другихъ самымъ непринужденнымъ, самымъ жизненнымъ рассказчикомъ, и прежде всего величайшимъ жанристомъ и пейзажистомъ своего времени, способнымъ удивительно переработать въ направленіи пейзажа и жанра даже библейскіе сюжеты. Въ ранніе годы своей жизни Петеръ посвящалъ себя главнымъ образомъ графикѣ на службѣ у антверпенскаго гравера и издателя Иеронимуса Кюка. Его работы частью гравировались другими, частью онъ самъ гравировалъ ихъ офортомъ. Именно въ гравюрахъ, сдѣланныхъ по его рисункамъ въ связи съ собственнымъ его пониманіемъ библейскихъ темъ, является фантастическая чертовщина и сатирико-дидактически элементъ. Настоящій великимъ художникомъ онъ является въ своей живописи, при чемъ самая ранняя его картина имѣетъ дату 1559 г. Половина картинъ, около 35, сохранившихся до нашего времени, находится въ Вѣнскомъ придворномъ музѣй. „Масляница и Великій постъ“ (1559), „Лѣтскія игры“ (1560) сохраняютъ еще высокій горизонтъ и разбросанную композицію его гравюръ.

Затѣмъ онъ перешелъ къ картинности. Его горизонтъ опустился, число фигуръ уменьшилось, но онѣ соединились въ болѣе сплоченныя группы, связанныя между собою и съ ландшафтомъ. Лучшими его произведенїями, именно въ смыслѣ живописности являются позднїя небольшїя картинки, наиримѣръ „Повѣщенные“ въ Дармиштадтѣ и „Слѣпыя“ въ Неаполѣ, обѣ написанныя въ 1568 г. Картины съ фигурами отличаются въ высшей степени выразительными рисункомъ и написаны обыкновенно легкой кистью, съ усиленіемъ рѣзкихъ мѣст-



Осенній горный ландшафтъ съ пасущимся скотомъ. Картина Петра Брейгеля старшаго въ Худож. Истор. Музеѣ въ Вѣнѣ. По факсу издательства Ф. Брукмана и К^о въ Мюнхенѣ. Къ стр. 200

ныхъ тоновъ, утонченно согласованныхъ другъ съ другомъ; его пейзажи, часто представляющїе въ равной мѣрѣ и картины съ фигурами, исполнены обыкновенно болѣе совершенной кистью и съ болѣе яснымъ наблюденіемъ свѣта и тѣни. Онъ привезъ изъ своего путешествїя за Альпы величественныя этюды съ натуры, передающїе природу высокихъ горъ съ ихъ отвѣсными скалами и извилами рѣкъ такъ естественно и въ такой вѣрной перспективѣ, какъ ни на одномъ болѣе раннемъ этюдѣ пейзажа, кромѣ этюдовъ Дюрера. Въ ихъ живописномъ исполненїи преобладаютъ сильныя коричневыя тоны земли съ голубовато-зеленой листвою, изображенной мелкими точками. Большимъ разнообразіемъ воздушныхъ тоновъ и сильной передачей атмосферныхъ явленїй эти этюды одиноко выдѣляются среди пейзажей XVI столѣтїя. Фигуры, введенныя въ нихъ для оживленїя, усиливаютъ естественное настроенїе

пейзажа. Великолѣпныя его ноябрьскій (см. рис. на стр. 208), декабрьскій и февральскій пейзажи, сильно написана его картина, первая въ своемъ родѣ, въ Вѣнѣ. Тамъ же хранятся огромныя горныя пейзажи съ „Обращеніемъ апостола Павла“, образецъ большого историческаго пейзажа „Пораженіе филистимлянъ“ — образцовый примѣръ багальной живописи, объединяющей смятенныя массы въ естественныхъ движеніяхъ, и „Вавилонская башня“ — первообразъ многочисленныхъ подражаній. „Крестьянская свадьба“ (см. рис. на стр. 210) въ Вѣнѣ — лучшая изъ его крестьянскихъ жанровъ — естественнымъ построениемъ и тонкостью живописи превосходить всѣ картины Тейнера съ изображеніемъ домашнихъ сценъ, изъ жизни крестьянъ, которому она указала пути. Наиболее выразительныя библейскія картины его, именно сѣвѣрный пейзажъ съ „Избиеніемъ младенцевъ“ и весенній съ „Носеніемъ креста“, находятся тамъ же. Между символическими изображеніями слѣдуетъ отмѣтить еще „Страну сказокъ“ собранія Кауфмана въ Берлинѣ и огромный „Триумфъ смерти“, оригиналъ которой находится, повидимому, въ Мадридѣ.

Сынъ Петра Брегели, Петеръ Брегель младшій (1564—1638), ошибочно называемый „адекимъ Брегелемъ“, въ сущности лишь слабый подражатель старшаго, повторилъ нѣкоторыя изъ этихъ картинъ. Петеръ Брегель старшій, послѣдній изъ примитивовъ и первый изъ современныхъ мастеровъ, какъ говорить про него Гуляниъ, былъ вообще новаторомъ, предрекавшимъ будущее.

Нидерландская портретная живопись этого періода самостоятельно и увѣренно стремилась къ живописному совершенству. Въ Антверпенѣ лучшими фламандскими портретистами второй половины XVI столѣтія были ученики Ломбарда Виллемъ Кей (ум. въ 1568 г.), женокин погрудный портретъ котораго имѣется въ Рійкмузеумѣ въ Амстердамѣ, и его ученикъ и двоюродный братъ Адрианъ Томасъ Кей (около 1558—1589 гг.), известный по достовернымъ портретамъ его въ Вѣнѣ и Брюсселѣ. Въ Брюгге, какъ было указано, главнымъ образомъ процвѣтали Поурбуеы. Питеръ Поурбуеъ (около 1510—1581 г.) выделяется крайне жизненными портретами четы Ферваганъ (1551) въ музей Брюгге, представленной на фонѣ роскошнаго по краскамъ городского вида, и его сына Франсѣ Поурбуеъ старшій (1545—1581), портреты котораго, написанные съ большой наблюдательностью и силой въ теплыхъ тонахъ, принадлежать къ лучшимъ для своего времени, напримѣръ портретъ мужчины съ рыжей бородой 1573 г. въ Брюсселѣ. Мастеромъ міроваго значенія нидерландской портретной живописи этого столѣтія сталъ ученикъ Скореля, утрехтенецъ Антонъ Моръ (Антонио Моро; 1512—1578), во всѣхъ главныхъ городахъ Европы чувствовавшій себя дома. Гимансъ посвятилъ ему обширный и превосходный трудъ. Въ его раннихъ произведеніяхъ, напримѣръ въ двойномъ портретѣ утрехтскихъ канониковъ 1544 г. въ Берлинѣ, еще ясно видна его зависимость отъ Скореля. Позже на него оказали особенное вліяніе Гольбейнъ и Тиціанъ, между которыми онъ занимаетъ среднее положеніе. Въ портретахъ своего средняго

періода, красиво расположенныхъ и увѣренно и плавно написанныхъ въ ясныхъ тонахъ, напрямѣрь въ портретѣ одѣгой въ красное Жанны д'Аршель (1561) въ Лондонѣ, господина съ часами (1565) въ Луврѣ, въ мужскихъ портретахъ 1564 г. въ Гаагѣ и въ Вилѣ, а затѣмъ въ Касселѣ, Дрезденѣ и Карлсруэ, онъ напоминаетъ иногда своего итальянскаго современника Морони (ср. стр. 105). Его поздніе портреты стали ибже и выдержаннѣе въ тонѣ; самый великолѣпный изъ нихъ, портретъ Губерта Гольцуса (1576) въ Брюсселѣ (см. рис.



Крестьянская свадьба. Картина Петра Бресселя старшаго въ Художественно-историческомъ музеѣ въ Вилѣ. По фотогр. изд. Ф. Брукманъ въ Мюнхенѣ. Ср. текста, стр. 209.

на стр. 211), показывающъ вмѣстѣ съ тѣмъ и любовь къ выпискѣ деталей, даже до волосъ бороды.

Многіе нидерландскіе портретисты этого времени работали преимущественно за границей. Николай Нефштатель (Люсидель, ср. стр. 175) писалъ въ Нюрнбергѣ, Гельдорфъ Горціусъ въ Кельнѣ (1558—1615 или 1618 г.); въ Лондонѣ послѣ смерти Гольбена поселилась цѣлая колонія нидерландскихъ портретистовъ, съ которыми мы познакомимся позже.

Въ Голландіи, и ранѣе всего въ Амстердамѣ, мѣстная народная живопись портретныхъ группъ постепенно выросла въ одну изъ главныхъ художественныхъ областей великой живописи. Починъ сдѣлали начальники стрѣлковыхъ гильдій. Къ концу столѣтія явились „Анатомія“, изображающія портретныя группы гильдій хирурговъ, и „Правленія“, изображающія засѣданія совѣтовъ различныхъ благотворительныхъ учреждений. Стрѣлки Дирка Якобса (около 1495—1565 гг.) въ Рійкмузеумѣ въ

Амстердамъ и въ Эрмитажѣ въ Петербургѣ, картины Корнелиса Антониса Тейннисена (около 1500—1553 г.) въ Рйкемузеумѣ и въ ратушѣ въ Амстердамѣ, затѣмъ болѣе медленно приобретающія свободу картины этого рода Дирка Барентса (1534—1592) въ Рйкемузеумѣ показываютъ, какъ поясныя фигуры стрѣлковъ, сначала выстроенныя въ непрерывный рядъ всѣ вмѣстѣ, постепенно превращаются въ художественно-построенныя группы, благодаря выдѣленію начальниковъ, распределенію линий по діагоналямъ, одухотворенію лицъ и болѣе живымъ отношеніемъ изображенныхъ между собою. Даже въ картины „Обѣдовъ стрѣлковъ“ сдержанное жанровое движеніе стало входить лишь послѣ 1580 г.; а въ полную фигуру стрѣлки стоять на землѣ впервые на картинѣ 1588 г. Корнелиса Кетеля (1548—1616) въ Рйкемузеумѣ, при чемъ для построения композиціи мастеръ пользуется спасительными „примитивными“ средствами. Стрѣлковая картина Питера Изаакса (ум. въ 1625 г.) того же собранія распадается на искусно выполненныя отдѣльныя группы, а старѣйшее „Правленіе“ того же собранія, портретная группа правленія гильдіи полотнянщиковъ 1599 г., и древнѣйшая „Анатомія“, лекція анатоміи Себастіана Эгбертса 1503 г., принадлежатъ Арту Питерсу (1560—1612) сыну Питера Артема. Наконецъ, въ Гаарлемѣ стрѣлковая картина Корнелия Корнелиса (1562—1638) 1588 г. представляетъ скорѣе жанръ, чѣмъ портретную группу, вслѣдствіе введенныхъ въ нее дѣятельныхъ отдѣльныхъ лицъ и обозначила собою цѣлый переворотъ, въ то время какъ стрѣлковая картина того же мастера 1599 г. и того же Гаарлемскаго собранія имѣетъ съ приобретенной свободой движеній снова возвращается въ русло настоящей портретной группы.



Портретъ Губерта Гольциуса руки Антоніо Мора въ Брюссельскомъ музее. По фотогр. Гауфштегга въ Мюнхенѣ. Ср. текстъ, стр. 210.

Нидерландская пейзажная живопись второй половины XVI вѣка также подверглась значительному измѣненію. Въмѣсто фантастическихъ маасовскихъ пейзажей Патинировъ, Блесовъ и Гасселей явились пейзажи смѣлаго новатора Питера Брегеля. Хотя въ общемъ они и являются плодомъ свободной фантазіи, но кажутся намъ кусками настоящей природы. Возможно, что Питеръ Артеъ оказалъ на него влияние своимъ „единствомъ горизонтального плана“, какъ выражается Юганна де Йонгъ, но настоящимъ пейзажистомъ былъ именно Брегель, а не Артеъ. Къ стилю Брегеля съ его манерою изображать деревья посредствомъ мелкихъ точекъ, съ яркой зеленью, примкнулъ пейзажъ мехельнской школы, со старѣйшимъ своимъ мастеромъ Гансомъ Вольемъ (1534—1593). Два большихъ мифологическихъ пейзажа въ Стокгольмѣ не даютъ о немъ такого хорошаго понятія, какъ девять небольшихъ

пейзажей въ Дрезденѣ, оживленныхъ частью библейскими, частью повседневыми происшествіями. Были и родственные имъ мехельнскіе художники, Лука ванъ Валькенборхъ (около 1540—1622 гг.), пейзажи котораго написаны болѣею частью ради ихъ самихъ, его братъ Мартенъ (1542—1604), его сынъ Фредерикъ ванъ Валькенборхъ (1570—1623), картины которыхъ можно лучше всего изучить въ Вѣнѣ.

Наряду съ этими прежними направлениями фламандской пейзажной живописи выступаетъ теперь новое, сознающее недостаточность общей перспективы тогдашнихъ пейзажей съ просвітами, но приходящее на помощь съ недостаточными средствами. Трудности, представляемая изображеніемъ земли, устранялись образованными одна за другой „кулисами“, а перспективные трудности, впрочемъ, устранялись уже раньше примѣнявшимися „тремя планами“, коричневымъ переднимъ, зеленымъ среднимъ и голубымъ заднимъ. И прежде всего способъ писать деревья точками замѣняется „стилемъ пучковъ“, болѣе совершеннымъ, такъ какъ онъ образуетъ листву изъ отдѣльныхъ листочковъ пучковъ, на переднемъ планѣ выписанныхъ листикъ за листикомъ. Основателемъ этого переходнаго направления, какъ показалъ уже ванъ Мандеръ, является Жиллисъ ванъ Коинкелло (1544—1607), съ которымъ насъ ближе познакомить Спонсель. Онъ родился въ Антверпенѣ, а умеръ въ Амстердамѣ, и приобрѣлъ вліяніе какъ на голландскую, такъ и на фламандскую пейзажную живопись. Его нынѣшніе дамчатый пейзажъ 1588 г. съ изображеніемъ Суда Мидаса, въ Дрезденѣ и два пейзажа 1598 и 1604 гг. въ галлерей Лихтенштейна достаточно его обрисовываютъ. Матвей Бриль, родившійся въ 1550 г. въ Антверпенѣ и умершій въ 1584 г. въ Римѣ, впервые перенесъ стиль Коинкелло въ Италію, гдѣ его братъ Павелъ Бриль (1554—1626) развилъ его далѣе, примыкая къ Карраччи, раніе которыхъ мы не можемъ говорить объ этомъ мастрѣ.

Николець, и архитектурный мотивъ также развился теперь въ Нидерландахъ въ самостоятельную отрасль искусства. Гансъ Вредеманъ де Врисъ (ср. стр. 183; 1527—1604) выступилъ съ изображеніями галлерей въ стилѣ ренессанса; его картины этого рода съ подлинью находятся въ Вѣнѣ; за нимъ его ученикъ Гендрикъ Стеенвикъ старшій (около 1550—1603 гг.) выступилъ съ готическими церквами, большими залами и мощными каменными сводами; его нѣсколько сухо, но отчетливо нарисованные внутренне покои отличаются глубокими тѣнями и утонченной свѣтотѣнью. Самый ранній, написанный имъ въ 1583 г. внутренний видъ готической церкви находится въ Амбразіанѣ въ Миланѣ.

Такъ XVI вѣкъ въ Нидерландахъ приготовилъ путь XVII вѣку во всѣхъ областяхъ. Полной самостоятельности, свободы и утонченности въ эти роды живописи достигаютъ однако лишь при свѣтѣ національно нидерландскаго искусства новаго столѣтія.

IV. Французское искусство XVI столѣтія.

1. Предварительныя замѣчанія.

Духовная жизнь Франціи въ XVI столѣтіи также была непрестанной борьбой между старымъ и новымъ, между мѣстнымъ и чужимъ, между свободой духа и требованиями закона. Французскій ренессансъ XVI вѣка примкнулъ къ итальянскому съ большей непосредственностью и съ большимъ пониманіемъ, чѣмъ нѣмецкій, и, какъ выяснилъ особенно Геймюллеръ, въ XVII столѣтіи и поздѣе продолжалъ развиваться въ томъ же направленіи, преобразуя и расширяя итальянизмъ и иногда возвращаясь къ національнымъ задачамъ. Романская кровь, текущая въ жилахъ французовъ вмѣстѣ съ галльской и германской, сдѣлала способными создателей средневѣковой готики, самаго могучаго сѣвернаго національнаго искусства, полизе воспринять и самостоятельное развитіе формы юга, чѣмъ это было возможно для нѣмцевъ и нидерландцевъ; французское искусство все рѣшительнѣе, во всякомъ случаѣ гораздо смѣлѣе нѣмецкаго или нидерландскаго, стало развиваться теперь въ настоящее придворное искусство, свѣтомъ котораго было солнце мпостей любимыхъ пышность королей. Для французскихъ королей XVI вѣка, изъ среды которыхъ вышли такие сильные представители, какъ Францискъ I, Генрихъ II и Генрихъ IV, поощреніе искусствъ было не только государственнымъ дѣломъ, но дѣломъ близкимъ ихъ сердцу; въ связи съ этимъ французская наука обозначаетъ отдѣлы исторіи французскаго искусства не по смѣнамъ его направленій, а по именамъ государей, при чемъ, однако, измѣненія стили не всегда вполне совпадаютъ со временемъ ихъ царствованія. Въ теченіе XVI столѣтія въ изобразительныхъ искусствахъ Франціи еще замѣтнѣе, чѣмъ въ ея поэзи, вполне развертывается движеніе, которое мы называемъ, следуя такимъ ученымъ, какъ Лабордъ, Мюницъ, Палюстръ и Лемонье, французскимъ ренессансомъ въ тѣсномъ смыслѣ слова.

2. Французское зодчество XVI столѣтія.

Архитектура господствуетъ во французскомъ искусствѣ XVI столѣтія такъ полновластно, что подъ исторіей „французскаго ренессанса“ мы подразумеваемъ прежде всего исторію архитектуры этого періода. Въ числѣ французскихъ изслѣдователей въ этой области кромѣ Мюнца, Палюстра и Лемонье слѣдуетъ еще назвать Берги, Шуали и де Круа. Въ Германіи французскій ренессансъ обработали превосходно и всесторонне Любке, Гурлиттъ и фонъ Геймюллеръ.

Отдѣльныя орнаментальныя формы итальянскаго ренессанса проникли во Францію раньше, чѣмъ цѣлыя постройки въ планахъ и чертежахъ. Переходное время началось, какъ уже было указано во второмъ томѣ (ср. стр. 585), послѣ возвращенія Карла VIII изъ Италіи (1495). Французскій ранній ренессансъ, въ существенныхъ чертахъ выражающій

стиль Франциска I, вырастает однако изъ стиля Людовика XII (1498—1515) и при Францискѣ I (1515—1547) совершаетъ переходъ къ французскому высокому ренессансу, который начинается около 1535 г., захватываетъ все царствование Генриха II (1547—1559) и часть времени Карла IX, а затѣмъ около 1564 г., съ началомъ постройки Тюльерійскаго дворца, уступаетъ мѣсто позднему ренессансу, который продолжается до конца столѣтія. Геймюллеръ доводитъ французскій ранній ренессансъ, одѣвающий готическія основныя формы плана и корпуса зданія формами верхне-итальянскаго ранняго ренессанса, до 1540 г., французскій высокій ренессансъ, подражающій классическимъ итальянскимъ образцамъ, какъ въ планѣ и зданіи, такъ и въ деталяхъ, до 1570 г., а французскій поздній ренессансъ, въ которомъ появляются прихотливыя формы, приведшія прежде всего въ Римѣ къ стилю барокко, — до 1594 г. Въ этихъ предѣлахъ, десятилѣтіе 1535—1545 гг., какъ переходное отъ ранняго къ высокому ренессансу, онъ называетъ „стилемъ Маргариты Валуа“ или „моментомъ самаго очаровательнаго расцвѣта“.

Многочисленными путями проникали черезъ Альпы во Францію, какъ и въ Германію, и въ Нидерланды, формы итальянскаго ренессанса, но ихъ распространеніе призванными въ страну итальянскими художниками имѣло во Франціи болѣе рѣшительное значеніе, чѣмъ въ указанныхъ странахъ (ср. т. II, стр. 584). Изъ 22 итальянцевъ, вызванныхъ Карломъ VIII во Францію, главную роль архитекторовъ играютъ Фра. Джокондо изъ Вероны (ср. т. II, стр. 801) и Доменико Берниabei изъ Кортоны, прозванный Боккадоро. Французская критика, со времени архивныхъ разысканій Девиля, стала отрицать подтверждаемое литературными источниками участіе этихъ итальянцевъ въ раннихъ постройкахъ ренессанса во Франціи и старалась объявить французскихъ мастеровъ, получавшихъ плату по указанію источниковъ, архитекторами и творцами плановъ, но Геймюллеръ недавно снова указалъ на большую вѣроятность того, что эти итальянцы действительно оказали то художественное вліяніе, которое имъ приписывалось раньше. Мы увидимъ затѣмъ, что даже главный мастеръ „школы Фонтенбло“, болонецъ Франческо Приматиччіо (1504—1570), призванный Францискомъ I въ 1531 г. въ качествѣ живописца и скульптора лѣпныхъ украшеній, оказалъ сильное вліяніе на развитіе французской архитектуры, а его земляку, извѣстному писателю объ архитектурѣ Себастьяно Серліо (ср. стр. 79), призванному въ 1541 г. въ Парижъ и Фонтенбло, гдѣ онъ и умеръ (1554) десятью годами позже, не удалось приобрести здѣсь замѣтнаго вліянія на иномъ поприщѣ, кромѣ теоретическаго.

Паряду со всеми этими итальянцами французскому ренессансу несомнѣнно сослужили службу и многочисленныя французскія архитекторы, имена которыхъ вошли изъ счетовъ по постройкамъ. Французскія изслѣдованія, однако, не достигли того, чтобы выдѣлить наиболѣе значительныхъ изъ нихъ въ качествѣ замѣтныхъ художественныхъ личностей. Мартенъ Шамбийжъ, руководившій въ 1506 г. въ качествѣ „maitre maçon“ и настоящаго архитектора постройкой знаменитаго хора собора въ Бовэ, гдѣ онъ упоминается послѣ 1532 г., при-

надлежитъ еще переходному времени. При возведеніи замка въ Гальонъ для министра Людовика XII, кардинала Жоржа д'Амбуаза, встрѣчаются имена Пьера Фена, Гиллома Фено и Пьера Делорма, но ни одного изъ нихъ нельзя считать настоящимъ авторомъ постройки съ большимъ правомъ, чѣмъ упомянутого уже итальянца Фра-Джоковдо. Знаменитымъ строителемъ и скульпторомъ этого времени Палюстръ называетъ еще Мансюи-Ровена, работавшаго въ 1501—1512 гг. надъ герцогскимъ замкомъ въ Нанси, главнымъ украшеніемъ котораго являются его роскошныя ворота, возведенныя въ богатомъ, очаровательномъ смѣшанномъ стилѣ. Изъ французскихъ строителей времени Франсиска I Пьеръ Шамбижъ (умеръ въ 1541 г.) былъ недавно неправильно названъ авторомъ прекраснаго „Отель де Виль“ въ Парижѣ, возобновленнаго послѣ пожара 1871 г., проектъ котораго принадлежитъ во всякомъ случаѣ упомянутому Доменико изъ Кортоны (Боккаоро). Гекторъ Сойе считается строителемъ начатаго въ 1521 г. прекраснаго хора св. Петра въ Канъ, главной церковной постройки того французскаго ранняго ренессанса, который облакаетъ готическій остовъ пилястрами и орнаментальными формами, подражающими античнымъ. Николъ Батцелье (съ 1485 до 1572 г.), сынъ итальянца, приготовилъ, повидному, пути ренессансу въ особенности въ Тулузѣ и ея окрестностяхъ. Ему приписываютъ построенный еще до 1534 г. замокъ Монталь около Сень Серъ, фронтоны котораго при всемъ великолѣпнн надворныхъ фасадовъ, выполненныхъ въ стилѣ ренессанса, усажены еще готическими краббами.

Совершенно другую картину дасть исторія архитекторовъ французскаго высокаго ренессанса. Вскорѣ послѣ того, какъ Прияттиччо прибылъ въ Фонтенбло, во Францію возвратились пять великихъ французскихъ мастеровъ высокаго ренессанса, которые, какъ показалъ Геймвеллеръ, все побывали въ Италіи. Вместо итальянцевъ, призванныхъ во Францію, руководящее значеніе получили теперь французы, учившіеся въ Италіи. Эти пятеро великихъ мастеровъ были Жанъ Гужонъ (около 1510 до 1566 г. и позже), Пьеръ Леско (около 1510 до 1578 г.), Жанъ Булланъ (около 1525—1578 гг.), Филиберъ Делормъ (de l'Orme, около 1512—1570 гг.) и Жакъ I Андруэ Дюсерсо (около 1512 до 1584 г. и позже).

Эти художники не только практически, но и теоретически принимали живѣйшее участіе во введеніи витрувіевой архитектуры во Францію. Гужонъ былъ сотрудникомъ въ предпринятомъ Жаномъ Мартеномъ переводѣ Витрувія, появившемся въ 1547 г.; Делормъ и Булланъ написали каждый по два большихъ сочиненія объ архитектурѣ; Дюсерсо же, славившійся какъ граверъ на мѣди и офортистъ, своимъ большимъ атласомъ „Les plus excellents bastiments de France“ (1576) оказалъ исторіи искусства тѣмъ большую услугу, что лишь очень немногія изъ изданныхъ имъ сооружений избѣгли разрушительной ярости времени и людей.

Изъ сказаннаго вытекаетъ само собой, что нашъ обзоръ французскаго ранняго ренессанса долженъ начаться съ сооружений, а обзоръ французскаго высо-

каго ренессанса — съ архитекторовъ. И Франція въ XVI вѣкѣ также была бѣдна большими новыми церковными постройками; но именно во Франціи еще долго въ XVI столѣтіи возникали церкви, по своимъ архитектурнымъ и орнаментальнымъ формамъ вѣрныя готическому „пламенеющему“ стилю (ср. т. II, стр. 582). Въ самомъ дѣлѣ, въ Парижѣ еще въ XVI столѣтіи продолжали строить въ поздне-готическомъ стилѣ Сенъ Жерменъ д'Оксеруа и Сенъ Северинъ, а Сенъ Жерве былъ въ началѣ этого столѣтія заново отдѣланъ въ поздне-



Хоръ церкви Сенъ Шеръ въ Кавѣ. По фотографіи

готическомъ стилѣ, и лишь въ 1508—1522 гг. была построена въ стилѣ богатѣйшей поздней готики башня старой церкви св. Іакова, которая одна и осталась и подъ именемъ „Башни св. Іакова“ еще и теперь принадлежитъ къ зданіямъ, по которымъ узнается Парижъ. Сюда же принадлежатъ необычайно богатый фасадъ собора Труа, исполненный послѣ 1506 г., огромная пристройка хора въ Бова, на который уже было указано (ср. стр. 214), и пышная церковь въ Бру, явившаяся между 1506 и 1536 гг. послѣднимъ роскошнымъ зданіемъ еще вполне

въ старомъ стилѣ. Самъ Бюлланъ, мастеръ высокаго ренессанса, въ капеллѣ своего замка въ Окуанѣ, возвратился къ національному готическому стилю.

Французскій стиль ранняго ренессанса выстѣпаетъ на службу церкви прежде всего въ отдѣльныхъ частяхъ болѣе древнихъ построекъ, на башняхъ, фасадахъ, въ хорѣ. Сѣверная башня собора въ Турѣ (1507) принадлежитъ къ самымъ раннимъ, самымъ богатымъ и фантастичнымъ созданіямъ переходнаго времени. Фасадъ съ однимъ фронтономъ церкви въ Сенъ Калѣ приводитъ еще вертикальное расчлененіе при наличности многочисленныхъ готическихъ деталей, но подлѣ ея входа съ полуциркулярной аркой гордо возвышаются мощные столбы въ стилѣ ренессанса. Фасады церкви св. Клотильды въ Андели (около 1540 г.) и Сенъ Мишеля въ Дижонѣ разкрываютъ богатѣйшую роскошь ранняго ренессанса. Последний фасадъ Гюгъ Самбенъ

окончили, повидному, еще въ 1537 г. Упомянутый уже стиль Маргариты Валуа представляет трехэтажный фасадъ церкви въ Ветенль, верхняя части котораго проникнута уже духомъ высокаго ренессанса.

Въ постройкѣ хоровъ впереди всѣхъ идетъ Сенъ Шьеръ въ Кавизъ (1521; см. рис. на стр. 216) съ его очень веселымъ и граціознымъ раннимъ ренессансомъ, въ особенности снаружи. Контрфорсы, фиалы и балюстрады выражены здѣсь съ большимъ вкусомъ на языкѣ ренессанса, что является единственнымъ въ своемъ родѣ. Подобнымъ же образомъ обработаны, впрочемъ, и капеллы хора Нотръ-Дамъ-де-Марэ въ Ла-Фертэ-Бернарѣ (1535), между тѣмъ какъ у трехчастнаго хора двухъярусной капеллы Сенъ Сатурнинъ въ Фонтенбло (1528—1545) нижній этажъ его наружныхъ контрфорсовъ украшенъ пилястрами, а верхній выступающими уже впередъ колоннами.

Внутри церквей оригинально и разнообразно складывается украшеніе формами ренессанса болѣею частью вполне готическаго архитектурнаго остова. Иредько столбы въ стилѣ ренессанса „всѣхъ родовъ“ доводились вплоть до сводовъ. Обычны отъ ложныхъ столбовъ выступаютъ одинъ надъ другимъ два этажа съ довольно короткими пилястрами, при чемъ части выступающаго карниза содѣйствуютъ заполненію промежутковъ. По-готически профилированныя нервюры грубаго сѣтчатого свода обыкновенно оживляются замковыми камнями стараго образца, которые висятъ въ видѣ огромныхъ шишекъ. Въ хоровомъ обходѣ церкви Сенъ Жерменъ въ Армантанѣ (см. рис. выше) ионическія колонны стоятъ надъ тосканскими; въ церкви въ Энпери ионическія нижнія колонны поддерживаютъ коринтскія верхнія; въ церкви въ Гуссенвиллѣ стройныя коринтскія пилястры возвышаются надъ приземистыми римско-дорическими полуколоннами, поставленными у четырехъ сторонъ столбовъ; только въ среднемъ нефѣ церкви Сенъ Маклу въ Понтуази изъ круглыхъ столбовъ выступаетъ „настоящій рядъ большихъ коринтскихъ пилястровъ“.



Внутренность церкви Сенъ Жерменъ въ Армантанѣ. Изъ В. Либке.

Наконецъ, главныя церкви, дѣликомъ выражающія французскій ранній ренессансъ, — это Сенъ Этьенъ-дю-Монъ и Сенъ Эсташъ въ Парижѣ. Хоръ Сенъ

Этьенъ-дю-Монъ (1517—1537), однако, совершенно готической. Гладкія колонны круговаго обхода переходятъ безъ нервюръ или капителей въ стрельчатыя арки. Наоборотъ, для продольнаго корнуса (1537—1541), боковые нефы котораго въ неблагоприятныхъ пропорціяхъ поднимаются на необычную высоту, взяты полуциркульныя арки ранняго ренессанса, но отдѣльные мотивы украшеній въ стилѣ ренессанса, примѣненные, напримѣръ, для некрасивыхъ капителей, лишь робко замѣщаютъ старыя готическія орнаментальныя формы. Фасадъ былъ прибавленъ лишь въ XVII столѣтіи.

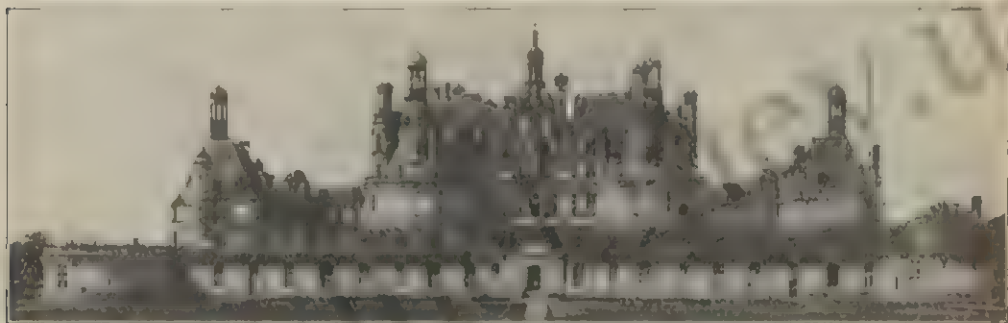


Фасадъ портала замка Гальонъ въ Школѣ изящныхъ искусствъ въ Парижѣ
По фотогр. А. Жиродека въ Парижѣ. Ср. текстъ, стр. 219.

Сенъ-Детаншъ является вообще самой красивой и самой поучительной изъ французскихъ церквей, носящихъ характеръ компромисса. „Сравниваешь себя, — говоритъ Антимъ Сенъ-Поль, — готика ли здѣсь бросаетъ вызовъ ренессансу или наоборотъ“. Она построена послѣ 1532 г. и рисуется въ воздухѣ съ рѣдкой цѣлностью, ясностью и величіемъ. Характеръ постройки сплошь готическій, хотя повсюду, кромѣ хора, примѣнены полуциркульныя арки. Отдѣльныя формы, однако, сплошь заимствованы у ренессанса. Расчлененію ниллиграмми поэтому оригинально и ясно, но больше говоритъ нашему уму, чѣмъ чувству. Несмотря на смѣшанный стиль, вся постройка необыкновенно закончена. Какъ на сооруженія, возведенныя въ томъ благородномъ, зрѣломъ и все же еще самостоятельномъ стилѣ ренессанса, который обозначаетъ переходъ къ высокому ренессансу, слѣдуетъ указать на нѣкоторыя небольшія церковныя постройки, и на прекраснѣйшія изъ нихъ — капеллы Сенъ-Жанъ въ

Реймсѣ, Сенъ Роменъ въ Руанѣ и обѣ своеобразныя капеллы при соборѣ въ Тулѣ, производящя заразѣ впечатлѣніе свободы и строгости. Ихъ слѣдуетъ признавать цѣнными собственно французскими созданіями.

Руководящее значеніе на пути отъ готики къ французскому ренессансу возымѣло, однако, не церковное зодчество, а строительство замковъ. Старинныя живописныя замки съ господствующими надъ округой круглыми угловыми башнями, съ жилыми флигелями вокругъ параднаго двора (cour d'honneur), съ хозяйственными постройками вокругъ наружнаго двора (basse cour), также постепенно стали располагаться болѣе свободно и въ то же время по болѣе строгимъ планамъ, а готическіе профили мѣнять на формы, подражающія античнымъ. Надъ сѣрыми водами Луары высятся еще совершенно средневѣковаго вида замки Шарля д'Амбуаза Шомонъ и короля



Замокъ Шамборъ. По фотографіи.

Карла VIII въ Амбуазѣ. Только внутри замка въ Амбуазѣ итальянцы, привезенные кородемъ, разсыпали очарованіе своего новаго стиля. Къ замку въ Блуа, надъ той же рѣкою, Людовикъ XII пристроилъ новый флигель, въ главныхъ линияхъ возведенный весь изъ кирпича, но удерживающій существенныя черты готическихъ формъ. Лишь при одномъ слуховомъ окнѣ появляются тонкіе пилястры въ стилѣ ренессанса, увѣнчанные дельфинами; обрамленія узкихъ арочныхъ коридоровъ во дворѣ украшены орнаментами въ античномъ стилѣ. Къ сѣверному флигелю, воздвигнутому Францискомъ I, мы еще вернемся. Во всемъ своемъ великолѣбнн ранній ренессансъ выступаетъ въ Гальонѣ, почти совершенно разрушенномъ замкѣ на Сенѣ, построенномъ кардиналомъ Жоржемъ д'Амбуазомъ; Дюсеро сохранили его общій обликъ. Своими высокими трубами, своими вимпергами съ флагами надъ слуховыми окнами и острыми фронтонами на выступающихъ частяхъ, въ общемъ онъ производитъ также впечатлѣніе готическаго, между тѣмъ какъ отдѣльныя части его фасадовъ развертываютъ чистѣйшій ренессансъ. Фасадъ съ порталомъ изъ Гальвона, установленный въ „Школѣ изящныхъ искусствъ“ въ Парижѣ (см. рие. на стр. 218), своими пилястрами въ стилѣ ранняго ренессанса, медальонами императоровъ и своимъ орнаментомъ изъ арабесковъ напоминаетъ построенную Фра-Джокондо лоджю дель Консильо въ Веронѣ (сер. т. II, стр. 801), такъ что

едва ли можетъ казаться слишкомъ смѣлымъ возвратиться вмѣстѣ съ Геймюллеромъ къ тому воззрѣнїю, что авторомъ этого замка былъ веронекки мастеръ.

При Францискѣ I на цвѣтушихъ земляхъ около Луары и ея притоковъ



Отель Бургундергофъ въ Руанѣ. По фотографіи.

также выросло множество изящныхъ замковъ, въ которыхъ смѣшанный стиль приводилъ все къ новымъ, часто своеобразно привлекательнымъ образованиямъ, при чемъ все сильнѣе утверждались элементы ренессанса. Мы только назовемъ здѣсь замки въ Азе-ле-Ридо (1520), въ Бюри (послѣ 1515 г.), въ Шенонсо (1515—1528). Замокъ въ Шатоденѣ (1502—1535) знаменитъ своей винтовой лестницей, дающей рядъ важнѣйшихъ формъ этого стиля въ плоскихъ коробовыхъ трицентральныхъ аркахъ пролетовъ, ограничивающихъ ее, въ пышныхъ висячихъ пинахъ своихъ потолковъ и въ арабескахъ стиля ренессанса между позднеготическими столбиками средняго устоя. Наоборотъ, упомянутый уже сѣверный флигель Франциска I въ замкѣ въ Блуа (1515—1519) производитъ впечатлѣніе зданія, выстроеннаго вполне въ стилѣ ренессанса. Его наружный фасадъ открывается тремя этажами галлерей на подобіе ложъ съ аркадами и коринтскими пилястрами, раздѣленными другъ отъ друга въ промежутку то широкими, то узкими промежутками („ритмическая трагедіе“ Геймюллера). Изъ пышнаго надворнаго фасада съ пилястрами

выступать знаменитая, нѣсколько тяжеловѣсная, но прелестная, возведенная на восьмиугольникѣ лестница, балдахины которой задуманы еще по-готически, между тѣмъ какъ ея пилястры и балюстрады изобилуютъ формами ренессанса. По самымъ лучшимъ замкамъ стиля Франциска I считается фантастичныи охотничій замокъ Шамборъ (1519—1535), широко раскинувшїйся въ основанїи, но



Историческое искусство

Том «Проекты» в 2-е

1. Жанъ Гужонъ. Гробница Луи де Брезé въ руанскомъ соборѣ.
По фотографіи.



2. Амбуазъ. Гробница двухъ кардиналовъ въ руанскомъ соборѣ.
По фотографіи.

благодаря своимъ высокимъ башнямъ и трубамъ тянущимся вверхъ вертикально. Въ срединѣ одной изъ длинныхъ сторонъ большого двора, обставленнаго четырьмя угловыми оашнями, расположенъ собственно замокъ, также защищенный четырьмя круглыми башнями. Его планъ дѣлится равнокопечнымъ крестомъ на четыре части. Надъ перекрестьемъ находится башня съ лѣстницей, которая возвышается надъ крышею еще на три этажа и заканчивается фонаремъ съ маленькимъ куполомъ. Здѣсь сохранена еще система контрфорсовъ. Всѣ детали проведены въ относительно чистыхъ формахъ ренессанса.

Принадлежавшій Франциску I замокъ Мадридъ или Булонь, въ Булонскомъ лѣсу около Парижа, къ сожалѣнiю разрушенный, былъ въ десятилѣтiе моложе замка Шамбора и возведенъ уже по новому плану, въ чистѣйшихъ формахъ ренессанса. Замокъ Сенъ-Жерманъ-анъ-Ле, заложенный Францискомъ въ 1514 г. еще до его востшествiя на престолъ, былъ мрачнѣе и строже, а замокъ Фонтенбло, начатый постройкою въ 1528 г., былъ обширнѣе, величавѣе и проще. Онъ имѣетъ болѣе важное значенiе своими росписями и стукковыми работами „школы Фонтенбло“, чѣмъ архитектурными формами, просто подражающими итальянскимъ.

Къ замкамъ короли и знати въ богатой Франціи примыкаютъ также нѣкоторые городскіе дворцы, самые типичные для французскаго ранняго ренессанса. Къ названнымъ уже въ **пѣтомъ томѣ** (стр. 582) ратушамъ во фламандскомъ стилѣ XV вѣка примыкаетъ прежде всего знаменитый своей лѣстницей Отель де Виль въ Парижѣ, законченный въ 1537 г. Орлеанская ратуша (около 1525 г.) обнаруживаетъ блестящее и искусное смѣшеніе готическихъ и поражающихъ античнымъ элементовъ. Ратуша въ Божанси (около 1526 г.) имѣетъ болѣе чистыя и къ тому же болѣе самостоятельныя и очень живописныя формы ренессанса. Главнымъ зданіемъ чисто итальянскаго стиля была старая, сожженная въ 1871 г. коммунарами, а затѣмъ вновь отстроенная въ прежнемъ стилѣ, строго симметричная ратуша въ Парижѣ, заложенная въ 1533 г. Теперь, повидимому, почти всѣ вернулись къ вѣрному преданію, нѣкоторое время заподозрѣнному, что ея авторомъ былъ упомянутый уже Доменико изъ Кортоны, прозванный Боккадоро (ср. стр. 214). Какъ ученикъ Джулиано да Сангалло, Боккадоро принадлежитъ собственно итальянскому высокому ренессансу. Однако это благородное зданіе своими высокими крышами и дымовыми трубами, своей стройной срединной башней надъ двухэтажнымъ среднимъ фасадомъ, расчлененнымъ внизу полуколоннами, а наверху фронтонами нишами со статуями, и своими угловыми павильонами, возведенными на одинъ этажъ выше и снабженными внизу профзаемами, такъ рѣшительно считается со старо-французскимъ характеромъ, что на нашъ взглядъ оно стоитъ лишь на переходѣ къ французскому высокому ренессансу. Боккадоро умеръ, впрочемъ, лишь въ 1549 г. на службѣ у Генриха II.

Во Франціи, конечно, не было недостатка и въ городскихъ жилыхъ постройкахъ нѣбущаго стиля ранняго ренессанса. Орлеанъ, городъ Луары, шелъ впередъ въ рядѣ блестящихъ примѣровъ. Каменные постройки, въ родѣ

такъ называемаго дома Агнесы Сорель и дома Франциска I съ его двухъэтажными надворными аркадами, являются здѣсь лишь самыми великолѣпными между имъ подобными (рис. на стр. 223). Къ нимъ примыкають кирпичныя постройки съ наличниками изъ пиленатаго камня по нидерландскому образцу, но болѣе простаго стили. Въ Орлеанѣ, также какъ въ Каэнѣ и въ Руанѣ, нѣтъ недостатка въ превосходныхъ перегородчатыхъ постройкахъ, верхніе этажи которыхъ покоятся на выступающихъ впередъ балкахъ, съ декоративными головами на верхахъ, несмотря на вышедшее въ 1520 г. запрещеніе этого рода построекъ. Каэнъ и Руанъ соперничали съ Орлеаномъ въ возведеніи домовъ въ стилѣ ранняго ренессанса. Отель Бургтервальдъ (см. рис. на стр. 220) въ Руанѣ принадлежитъ къ самымъ пышнымъ и разукрашеннымъ сооруженіямъ компромисснаго стили, производящаго впечатлѣніе готическаго. Отель Эковиль въ Каэнѣ (около 1535 г.), богатый и въ то же время изящный, стоитъ въ ряду самыхъ прекрасныхъ произведеній зрѣлаго французскаго ранняго ренессанса. Къ числу ихъ прежде всего принадлежитъ такъ называемый домъ Франциска I въ Парижѣ (см. рис. на стр. 223), замѣчательный особенно осмысленнымъ расчлененіемъ и чрезвычайно богатый отдѣльными формами, въ родѣ канделябровыхъ колоннъ между широкими арками нижняго этажа и коринтскими пилястрами между полыми стѣнъ верхняго этажа съ роскошными украшеніями. Въ общемъ сѣверный ранній ренессансъ во Франціи обнаруживаетъ лучшія пропорціи и болѣе вѣрный вкусъ въ частностяхъ, чѣмъ въ Германіи; и именно нѣкоторыя изъ названныхъ здѣсь необычныхъ построекъ принадлежать тому короткому, но благородному расцвѣту французскаго ренессанса, который Геймюллеръ называетъ „стилемъ Маргариты Валуа“.

Изъ названныхъ ранѣе создателей французскаго высокаго ренессанса великіи водичи и еще болѣе великій скульпторъ Жанъ Гужонъ и знаменитый архитекторъ Пьеръ Леско неразрывно связаны между собою созданными сообща мастерскими произведеніями. Самымъ раннимъ произведеніемъ Гужона (къ его скульптурамъ мы еще вернемся), повидимому правильно, считается надгробный памятникъ Луи де Брезе (1535) въ руанскомъ соборѣ (см. табл. 18, рис. 1). Это стѣнная гробница, нижняя часть которой охвачена двойными коринтскими колоннами, а верхняя арочная часть со стоящей въ ней конной статуей усоннаго сопровождается парами каратидъ, въ живыхъ движеніяхъ. Въ 1541 г. Жанъ Гужонъ и Пьеръ Леско сообща работали надъ прославленнымъ, къ сожалѣнію погибшимъ летчикомъ Сенъ Жерменъ д'Оксерруа въ Парижѣ, остатки котораго въ Луврѣ принадлежатъ къ числу лучшихъ по формамъ созданій французскаго искусства. Въ слѣдующіе затѣмъ годы Гужонъ былъ занятъ исполненіемъ въ замкѣ въ Экуанѣ того великолѣпнаго алтара, востановленнаго теперь въ замкѣ Шантильи, въ главномъ дорическомъ орденѣ котораго, какъ и во всемъ его обрамленіи, классическая строгость сочетается съ творческой свободой. Начиная съ 1544 г. Леско построилъ при помощи Гужона, какъ скульптора, отель Линьери, теперь музей Карнавале, въ Парижѣ, строгое, во всѣхъ отношеніяхъ италянизирующее зданіе, средній навидомъ

котораго, обращенный въ садъ, имѣеть дорическій нижній этажъ, іоническій средній съ выступомъ, поддерживаемымъ кариатидами, и коринтскій верхній съ плоскимъ фронтономъ высокой крыши. Затѣмъ въ 1546 г. Леско получила новое порученіе, постройку Лувра, стараго королевскаго дворца на Сень (см. рис. на стр. 225). Скульптурныя работы здѣсь также принадлежать Гужону. Здѣшнимъ — творцомъ Лувра, надъ превращеніемъ котораго сперва въ колос-



Домъ Франциска I въ Парижѣ. По фотографіи. Ср. текстъ, стр. 222

сальный дворецъ, а затѣмъ въ колоссальный музей, работало нѣсколько столѣтій, слѣдуетъ признать Леско. Въ XVI столѣтіи кромѣ близкаго квадратнаго двора Лувра, расширеннаго впоследствии и прилегающаго углового зданія съ выступомъ, обращеннымъ къ Сень, возникла только длинная галлерей, соединявшая это зданіе вдоль рѣки съ новымъ зданіемъ Тюльери. Леско и Гужону принадлежатъ лишь первыя изъ названныхъ частей зданія. Разсчитанные на угловые павильоны, отлично расчлененные надворные фасады Леско, позже скопированные въ среднемъ павильонѣ и далѣе за нимъ въ сѣверномъ крылѣ, развертываютъ все очарованіе юнаго высокаго ренессанса.

Коринфскіе каннелированные пилястры расчленяють ниши и этажъ отъ окна до окна. Пары коринфскихъ колоннъ съ нишами между ними охватываютъ порталы. Въ томъ же орденѣ и въ подобномъ же порядкѣ повторяется расчлененіе въ высокомъ второмъ этажѣ и въ аттикообразномъ низкомъ третьемъ этажѣ подь сравнительно низкой крышею. Въ фасадѣ гейдельбергскаго зданія Отто Генриха больше фантази и теплоты, но надворный фасадъ Лувра Леско яснѣе, чище по формамъ и лучше уравниовѣшенъ; обогащенный и возвеличенный скульптурами Гужона, онъ несомнѣнно принадлежитъ къ чистѣйшимъ созданіямъ наиболѣе зрѣлаго искусства ренессанса. Когда говорить о стилѣ Лувра, то думаютъ прежде всего о крылѣ луврскаго двора Леско, въ пишемъ этажѣ котораго теперь помѣщаются античныя собранія. Съ 1547 до 1549 г. Гужонъ и Леско работали вмѣстѣ надъ такимъ же классическимъ чудомъ взаимодействія архитектуры и пластики въ стилѣ ренессанса. Вначалѣ фонтанъ съ его тремя арками примыкалъ къ церкви дез-Ивиосавъ. Съ уничтоженіемъ церкви была добавлена четвертая сторона. Съ этихъ поръ дороги Леско и Гужона разошлись. Последний, преслѣдуемый, какъ еретикъ, умеръ на чужбинѣ, а Леско былъ всецѣло поглощенъ постройкой Лувра и разными почетными должностями вплоть до своей кончины (1578).

Филибертъ Делормъ, возвратившійся въ 1536 г. изъ Италіи и сначала раоставшій нѣкоторое время въ Луврѣ, а съ 1537 г. уже занятый возведеніемъ замка Сень-Моръ-де-фосса, который онъ самъ объявилъ первымъ замкомъ чистаго стиля на французской почвѣ, въ извѣстномъ смыслѣ былъ самымъ плодовитымъ французскимъ мастеромъ высокаго ренессанса. Къ сожалѣнію, этотъ замокъ сохранился только въ рисункахъ Джосеро. Свѣтлые угловыя навѣснныя заступаютъ здѣсь мѣсто прежнихъ воинственныхъ круглыхъ угловыхъ башенъ, прямые марши лѣстницъ внутри — мѣсто прежнихъ винтовыхъ лѣстницъ, запрягаемыхъ въ башни. Рустика (ср. т. II, стр. 468 и 718) вмѣстѣ съ коринфскимъ орденомъ колоннъ стала опредѣлять впечатлѣніе зданія. Изобрѣтеніемъ Делорма считается обыкновенно такъ называемый „французскій орденъ колоннъ“, состоящій въ томъ, что колонны на извѣстныхъ разстояніяхъ окружаются поясами, а болѣе легкии видъ ихъ смягчаетъ суровость рустии. Послѣ смерти Франциска I (въ 1547 г.) Делормъ исполнилъ его огромный, похожій на триумфальную арку, надгробный памятникъ въ Сень-Дени (см. табл. 19, рис. 1), украшенный строгими ионическими полуколоннами, и по сравненію съ находящимся подлѣ него памятникомъ Людовика XII (ср. стр. 228) представляющій отличіе высокаго ренессанса отъ ранняго, съ его украшеніями въ видѣ арабесокъ. Съ 1548 до 1559 г. Делормъ руководилъ всѣми постройками замковъ Генриха II. Его произведеніемъ является великолѣпный, длинный балый залъ съ глубокими нишами для оконъ, въ замкѣ Фонтенбло. Замокъ Анэ, выстроенный имъ между 1552—54 гг. для Даны Пуатье, принадлежалъ къ самымъ самостоятельнымъ и цѣльнымъ его произведеніямъ, но при всей ясности расположения и расчлененія онъ заключаетъ, однако, нѣкоторыя „барочныя“ детали, напримѣръ, закругленные фронтоны и верхи дымовыхъ трубъ въ формѣ саркофаговъ. Лучшее всего



Исторія искусства. III.

Том I. Стр. 111.

1. Филиберъ Делормъ. Гробница Франциска I и его жены
Клодь въ Сень Дени.

По фотографіи.



2. Порталь замка Анэ въ Школѣ изящныхъ искусствъ въ
Парижѣ.

По фотографіи.

сохранился трехъярусный классическій порталъ (см. табл. 19, рис. 2), поставленный въ Школѣ изящныхъ искусствъ въ Парижѣ. Сжатый дорическій нижній этажъ, стройный іоническій средній и напоминающій триумфальную арку коринтскій верхній этажъ, при всей чистотѣ своихъ деталей, поставлены, однако, не въ совсѣмъ удачныя соотношенія одинъ къ другому. Въ истинномъ смыслѣ лучшимъ произведеніемъ Делорма былъ его дворецъ Тюльери въ Парижѣ, проектъ котораго онъ составилъ въ 1564 г. для Екатерины Медичи. Къ сожалѣнію, онъ сгорѣлъ въ 1871 г. Широко раскинувшееся зданіе съ устремляющимися къверху среднимъ и угловыми павильонами было въ нижнемъ этажѣ обставлено между оконъ съ полуциркульными арками попеременно



Лувръ. По фотографіи. Ср. текстъ, стр. 223.

іоническими пилястрами и колоннами упомянутого уже „французскаго ордена“, а въ аттикообразномъ, собственно уже переходящемъ въ крышу, верхнемъ этажѣ было снабжено попеременно окнами, фронтонами и болѣе низкими, выступающими щитами фронтоновъ. Оно отличалось богатымъ ритмическимъ великолѣпиемъ своего расчлененія и живой смѣной своихъ отдѣльныхъ частей, но уже соединяло нѣкоторые барочные мотивы двухъ или трехъ обрамленій, обнятыхъ одно другимъ, или закругленныхъ картушей (щитовъ), съ общимъ бодрымъ видомъ, основаннымъ на удачныхъ пропорціяхъ.

Моложе Делорма былъ, повидимому, Жанъ Бюлланъ: произведеніями, исполненными имъ, считаются, напримѣръ, „небольшой дворецъ“ (Châtelet) въ Шантильи и замокъ въ Окуанѣ; однако новѣйшая критика приписываетъ ему только нѣкоторыя части знаменитаго замка въ Окуанѣ. Сомнительно поэтому, чтобы онъ именно, какъ полагаютъ, перенесъ во Францію „большой орденъ“, охватывающій два или болѣе этажей пилястрами или колоннами, прорѣзающими зданіе. Во всякомъ случаѣ намеки на этотъ орденъ находятся въ

его Шателэ Шангильи, но въ полномъ развитїи эта система появляется въ одномъ изъ надворныхъ фасадовъ въ Экуань. Послѣ смерти Делорма Булланъ сталъ архитекторомъ королевы Екатерины и въ этомъ званїи продолжалъ работы надъ тюльерскимъ дворцомъ и въ Сень Морфъ. Его стиль отличается особенной ясностью и крѣпостью, при чемъ рѣзко обозначенные отдѣльные архитектурные профили стремятся выступать одинъ впереди другого. Онъ болѣе свободенъ отъ декоративныхъ прихотей, чѣмъ Делормъ.

Что касается, наконецъ, Жака старшаго Андрузэ Дюсеро, то уже было отмѣчено (ср. стр. 215), что главная сторона его дѣятельности для потомства сосредоточена въ гравированныхъ на мѣди увражахъ, въ которыхъ наряду съ постройками другихъ мастеровъ онъ опубликовалъ множество собственныхъ проектовъ. Но и какъ архитекторъ онъ встрѣтилъ заслуженное признание и нашелъ занятїя. Дюсеро считается прежде всего авторомъ величественнаго, возведеннаго по удивительно ясному плану замка Шарлеваля, основаннаго Карломъ IX около Андели. Здѣсь, какъ показываютъ рисунки, былъ въ широкихъ размѣрахъ примѣненъ упомянутый уже „большой ордеръ“. Мастеръ изданнаго Дюсеро роскошнаго замка въ Верноилъ на Уазѣ самостоятельно пользуется античнымъ языкомъ формъ, и въ лицѣ этого мастера мы можемъ снова усматривать самого Дюсеро. Исполненіе досталось его зятю Жаку Броссу.

Около этихъ великихъ мастеровъ французскаго высокаго ренессанса явились теперь итальянцы школы Фонтенбло со своими самостоятельными творческими стремленїями. Геймоллеръ особенно отстаивалъ и доказывалъ, что гениально-мастерный декораторъ Франческо Приматиччіо (ср. стр. 214) былъ также творцомъ въ которыхъ построекъ французскаго высокаго ренессанса. Что авторомъ величественнаго замка въ Монсо-ан-Бри (1549) былъ не кто иной, какъ Приматиччіо, можно доказать по Геймоллеру на основанїи письменныхъ извѣстій, хотя это и отрицаетъ Димье. Наружные фасады замка впервые во Франціи были проведены въ „большомъ ордерѣ“. Этотъ послѣдовательный ордеръ былъ іоническій. Угловые павильоны съ высокими крышами французскаго замковаго стиля достигли полнаго развитїя. Все зданіе принадлежало къ самымъ цѣльнымъ, возникшимъ во Франціи. Документально доказано, что Приматиччіо является первымъ строителемъ къ сожалѣнію не сохранившейся знаменитой усыпальницы Валуа въ Сень Дени, принесшей во Францію классической тишъ купольныхъ зданїи Италїи въ стиль ренессанса. Впрочемъ, онъ принималъ значительное участіе въ постройкѣ замка классическаго стиля Анселе-Франзъ, хотя этотъ замокъ съ высокими крышами квадратнаго двора и съ четырьмя выступающими угловыми павильонами, въ томъ видѣ, какъ онъ есть теперь, характеренъ именно для французскаго высокаго ренессанса. Во всякомъ случаѣ на французской почвѣ не было создано ничего болѣе яснаго и прочнаго, чѣмъ этотъ замокъ, а Приматиччіо все же съ 1559 г. до своей смерти (1570) былъ главнымъ совѣтникомъ по строительной части французскаго двора.

Переходу къ болѣе прихотливымъ формамъ, обыкновенно принимаемымъ за упадокъ, Приматиччіо противопоставлялъ въ своихъ постройкахъ спокойную, строгую силу. Сами великіе французы, какъ Делормъ и Дюсеро, были создателями свободныхъ, часто прелестныхъ формъ французскаго ренессанса, много говорящихъ намъ именно благодаря ихъ личной жизни и на почвѣ Италіи обыкновенно называемыхъ „барочными“. Делормъ умеръ въ 1570 г. Послѣ его смерти мы замѣчаемъ, что это направленіе въ продолженіе четверга столѣтія развивается несамостоятельно. Что Парижъ не руководилъ этимъ развитіемъ, показываютъ южно-французскія постройки, ссылающіяся за позднія произведенія Никола Вазелле, напримѣръ отель Лабордъ съ его фантастическими окнами, украшенными гермами въ видѣ амуровъ. Отель на улицѣ Ферма въ Тулузѣ съ дверью, украшенной совершенно барочной архитектурной отдѣлкой, бургундскія постройки, напримѣръ здание суда Гюго Самбена въ Безансонѣ (1582—1585) и замокъ въ Сюлли, отличающійся благородными и стильными пропорціями, несмотря на свои барочные оконные наличники: фламандско-французскія постройки, напримѣръ боковые фасады ратуши въ Аррасѣ съ ихъ фантастическимъ вторымъ этажомъ и слишкомъ украшенными садовыми окнами. Въ Парижѣ въ это время достраивали длинную галерею Лувра вдоль Сены къ Тюльери. Баптистъ Андруэ Дюсеро (приблизительно 1545—1590 гг.), старшій сынъ Жака старшаго, былъ назначенъ, послѣ смерти Леско, въ 1578 г. строителемъ Лувра. Строителями восточной половины этой большой галереи, по приказанію Екатерины Медичи (ум. въ 1589 г.), были, повидимому, Тибо Метезо (съ 1588 до 1598 г.) и его сынъ Луи Метезо (1557—1615), а западная часть, начатая по приказанію Генриха IV еще въ XVI столѣтіи, была сообще исполнена Луи Метезо и младшимъ Дюсеро. Эта западная часть, теперь перестроенная, съ ея трезво развитымъ „большимъ орденомъ“, составила переходъ уже къ классическому стилю XVII столѣтія, между тѣмъ какъ одновременно въ первыхъ кирпичныхъ домахъ со вставками изъ пилеатаго камня на Place des Vosges проявился національный отпоръ сѣвера. Однако не сѣверно-національная, а южно-національная сторона двойственнаго существа Франціи по меньшей мѣрѣ на столѣтіе вышла побѣдительницей изъ борьбы направленій.

3. Французская скульптура XVI столѣтія.

Изобразительныя искусства Франціи стали развиваться въ XVI столѣтіи въ болѣе тѣсной связи съ созданіями архитектуры, чѣмъ когда-нибудь раньше. Уже этимъ обуславливается ихъ существенно декоративный характеръ. Въ области скульптуры даже поргретное искусство, кромѣ медальернаго, развивалось прежде всего, какъ искусство надгробныхъ памятниковъ и, уже поэтому, въ тѣснѣйшей связи съ архитектурой памятниковъ. Кромѣ того приходится имѣть дѣло, главнымъ образомъ, съ рельефными украшеніями цоколей, фризъ, полей стѣнъ и фронтоновъ, или другихъ частей здания.

Мы прослѣдили уже французскую скульптуру, закончивъ Мишелемъ Колomboмъ, прожившимъ, вѣроятно, все царствованіе Франциска I (ср. т. II, стр. 590)

и захватившимъ добрую часть XVI столѣтія. Рядомъ съ его направлениемъ, сущность котораго мы признали национально-французскимъ, сталъ теперь процвѣтать во Франціи итальянскій ренессансъ въ рукахъ переселившихся сюда итальянскихъ скульпторовъ, видѣнныхъ нами за работой надъ украшеніемъ главнаго созданія Коломба (ср. т. II, стр. 591). Самымъ значительнымъ итальянскимъ скульпторомъ, прибывшимъ во Францію въ свитѣ Карла VIII, былъ моденецъ Гвидо Мадзони (Паганино; ср. т. II, стр. 585 и 807), возвратившійся въ 1516 г. въ Италію. Его лучшимъ произведеніемъ на французской почвѣ былъ надгробный памятникъ Карла VIII въ Сенъ Дени, въ 1793 г. ставшій жертвой революціонныхъ бурь. При Людовикѣ XII прибыли изъ Флоренціи трое братьевъ Джусти, Антоніо (1479—1519), Джованни (1485—1549) и Андреа (родъ въ 1487 г.) Джусти, изъ которыхъ приобрѣли значеніе только два старшихъ со своими сыновьями Джусто младшимъ и Джованни младшимъ. Этимъ Джусти, поселившимся въ Турѣ и прозваннымъ французами „Джюстами“, посвятили обстоятельную работу Монтеглонъ и Миланези. Антоніо, повидимому, составилъ проектъ не только для изящнаго саркофага въ стилѣ ренессанса, епископа Томаса Джемса въ соборѣ въ Доль (1505—1507), къ сожалѣнію лишенная своей могучей фигуры, но и для знаменитаго надгробнаго памятника Людовика XII съ супругой въ Сенъ Дени (1516—1532; ср. стр. 224). Исполненіе, какъ и тамъ, выпало главнымъ образомъ на долю его брата Джованни. Надгробный памятникъ Людовика XII типиченъ для богатыхъ, свободно стоящихъ гробницъ этого рода съ балдахиномъ. Мраморная сѣнь, подъ которой стоитъ саркофагъ, открывается наружу, на узкихъ сторонахъ двумя, а на длинныхъ четырьмя арками, обставленными пилястрами подражательнаго коринтскаго стиля;⁹ богато украшенными арабесками. На саркофагѣ лежатъ умершіе, представленныя въ видѣ обнаженныхъ труповъ съ поражающей почти правдивостью, а на плоской крышѣ сооруженія они, полныя горячей жизни, въ королевскихъ одѣянїяхъ, молятся стоя на колѣняхъ. Въ двѣнадцати отверстїяхъ арокъ сидятъ апостолы. Рельефы цоколя изображаютъ дѣянїя короля въ живописно-свободномъ стилѣ. Всѣ архитектурныя части и рельефы цоколя принадлежатъ, повидимому, Антоніо, лежація и колѣнопреклоненныя изображенія короля и его супруги — Джованни, а значительно болѣе слабыя фигуры апостоловъ — Джусто Джусти. Насколько оба Джованни Джусти позднѣе приблизились къ мѣстному стилю турецкой школы, т. е. къ стилю мастерской Коломба, показываютъ ихъ гробницы владѣтельныхъ особъ въ капеллѣ въ Уаронѣ. Границы между этими двумя стилями, несомнѣнно, стираются. Произведеніемъ Жана Жюста еще Мюнцъ и Любке считали изящную гробницу дѣтей Карла VIII въ Сенъ Гатъ въ Турѣ (1506). Теперь извѣстно, что илжнныя, чистыя фигуры и ангелы принадлежатъ Гильому Рейно, племяннику и любимому ученику Коломба, а орнаментальныя части саркофага и его пьедестала — Джироламо да Фьезоле (ср. т. II, стр. 591).

Еще при Францискѣ I во Францію продолжали прїѣзжать такіе значительные итальянскіе скульпторы, какъ Бенvenuto Челлини (ср. стр. 59) и Франческо Рустичи (ср. стр. 56); но именно при Францискѣ I француз-

ская скульптура сохраняла еще значительную долю своего прежнего национального характера. Самым мощным произведением французской надгробной скульптуры этого времени была величественная стѣнная гробница двухъ кардиналовъ Амбуаза въ соборѣ Руана (1518—1525; см. табл. 18, рис. 2). Здѣсь всюду еще смѣшивается готическое съ античнымъ. Средній рельефъ изображаетъ св. Георгія, убивающаго дракона. Впереди оба кардинала, въ натуральную величину, молятся, стоя на колѣняхъ со сложенными руками. Передняя фигура Жоржа д'Амбуаза принадлежитъ къ числу самыхъ выразительныхъ портретныхъ фигуръ французской пластики. Мастеромъ этого памятника называютъ Рулана де Ру, хотя едва ли можно считать его единственнымъ мастеромъ.



Надгробный памятникъ Луи де Брезе въ Руанскомъ соборѣ, работы Жана Гужона.
По фотографіи. Ср. текстъ, стр. 230

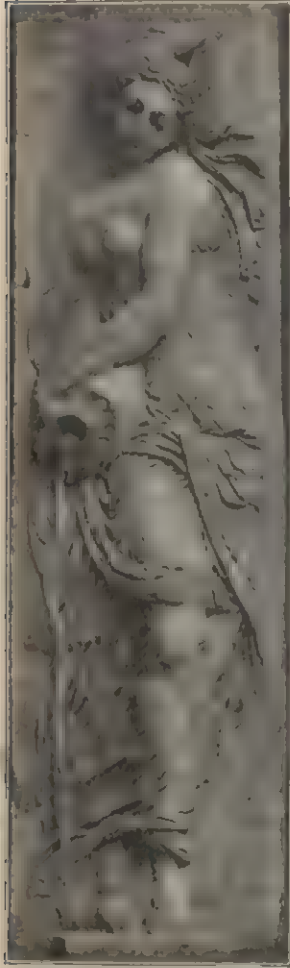
Къ лучшимъ произведеніямъ національно-французской скульптуры при Францискѣ I принадлежатъ также декоративныя скульптурныя работы свѣтскихъ зданій, напримѣръ двора отеля д'Ожовилль, арочной галлерей съ большими часами, лѣваго флигеля отеля Бургтерулъ въ Руанѣ и религіозныя скульптуры на издѣльяхъ церковной малой архитектуры, напримѣръ на перилахъ хора собора въ Шартрѣ (1511—1529), клуатра Свѣ Мартеи въ Турѣ, на органичныхъ перилахъ Свѣ Маклу въ Руанѣ и на лотнерѣ собора въ Родезѣ. Особое положеніе занимаетъ школа Труа, гдѣ послѣ большого пожара 1534 г. въ произведеніяхъ Франсуа Жангиля, Жака Жюліо и Доменико Флорентино скрещиваются старофранцузскія, итальянскія и нѣмецкія вліянія. Какъ живо и непосредственно прочувствована, напримѣръ, „Встрѣча св. Жюль“ (Марія и Елизаветы) въ церкви св. Іоанна! Какимъ множествомъ античныхъ, почти языческихъ фигуръ украшены готическія хоровыя скамьи собора въ Ошвѣ (1520—1529)! Какой чистой и богатой жизнью ранняго ренессанса дышатъ еще готическія по композиціи знаменитыя деревянныя двери южнаго портала собора Бове (около 1535 г.), шесть главныхъ полей которыхъ заняты полными жизни рельефами изъ жизни апостоловъ Петра и Павла! Какой силы полны портретныя бюсты Франциска I въ Луврѣ, особенно рѣзко реалистическій бронзовый бюстъ

его и его лукаво и нѣжно улыбающійся глазированный терракотовый бюстъ! Все это въ основѣ коренное французское искусство.

Въ царствованіе Генриха II классическій высокій ренессансъ овладѣлъ и французской скульптурой. Уже памятникъ Франциска I въ Сенъ Дени

(1548—1551), корпусъ котораго принадлежитъ къ числу мастерскихъ произведеній Делорма (ср. стр. 224), характеризуетъ новое направление. Руководителями пластическихъ украшеній памятника являются Пьеръ Бонтанъ и Жерменъ Пилонъ, къ которымъ мы еще вернемся. Вершины своего самостоятельнаго таланта Бонтанъ достигаетъ, стремясь уже къ болѣе обобщенной красотѣ, въ рельефахъ цоколя, представляющихъ битвы Франциска I, между тѣмъ какъ поразительныя фигуры умершихъ короля и королевы подъ аркой и ихъ полныя жизни колѣнопреклоненныя фигуры и изображенія ихъ дѣтей на верху памятника, говорятъ объ участіи постороннихъ. Знаменита также мраморная урна Бонтана съ сердцемъ Франциска I, стоящая въ церкви. Урна и ея цоколь покрыты каргунами самого чистаго, еще юнаго и свѣжаго лепточного стили, именно здѣсь являющагося для Франціи въ законченномъ видѣ.

За Бонтаномъ непосредственно слѣдуетъ Жанъ Гужонъ (ум. между 1564—1568 гг.), знаменитый мастеръ, намъ уже извѣстный какъ архитекторъ-художникъ (ср. стр. 222). Монтеддози всесторонне оцѣнилъ его. Французы причисляютъ именно его, какъ скульптора, къ величайшимъ изъ великихъ, а Геймюллеръ называетъ его просто величайшимъ французскимъ художникомъ. И дѣйствительно, каждое изъ его произведеній показываетъ, что онъ искуснѣйшии техникъ и декораторъ. Однако его удлиненныя, перетуонченныя фигуры, его красивыя, но общія линіи, его прензысканныя, утонченно мелкія складки одеждъ, ставятъ его въ нашихъ глазахъ рядомъ съ маньеристами, хотя и мы умѣемъ оцѣнить чисто французскія его добродѣтели — выраженіе тонкой, одухотворен-



Нимфа на фонтанѣ дель Ин-песадъ въ Парижѣ. По фотгр. А. Жеродона въ Парижѣ

ной прелести особенно его женскихъ головъ, и неомыслимое изящество, которое онъ умѣетъ придать даже рѣзкимъ движеніямъ. Впервые мы встрѣчаемъ его въ 1540 г. въ Руанѣ, гдѣ онъ исполнилъ нѣкоторыя работы для Сенъ-Маклу и особенно для собора. Его созданиемъ здѣсь является гордый памятникъ (ср. стр. 229) Луи де Брезе (1535—1540), скульптуры котораго кажутся еще болѣе правдивыми, чѣмъ его позднѣйшія работы. Полуобнаженный умершій, лежащій навзничъ въ нижней нишѣ, изображенъ уже съ потрясающей, но

все же умѣренной натуральностью (см. рис. на стр. 249). Гонзъ говоритъ, что этотъ памятникъ принадлежитъ къ восьми—десяти совершеннѣйшимъ произведеніямъ французской скульптуры. Болѣе позднее направленіе Гужона выступаетъ яснѣе уже въ двухъ парахъ каріатидъ по обѣимъ сторонамъ верхней ниши, гдѣ умершіи являются въ видѣ рыцаря въ полномъ вооруженіи и съ мечемъ въ правой рукѣ.

Изъ работъ Гужона на лѣтнерѣ церкви Сентъ Жерманъ-д'Оксеруа въ Парижѣ (1541—1544) были спасены Лувромъ только „Положеніе во Гробъ“ и „Евангелисты“. Но именно онѣ показываютъ, что нашъ мастеръ въ Парижѣ тотчасъ попалъ подъ знамя школы Фонтенбло. Послѣ 1544 г. онъ работалъ сначала вмѣстѣ съ Леско въ отелѣ Карнавале, гдѣ стильные и живые мраморные рельефы со львами надъ входной дверью указываютъ на его участіе; въ 1547 г. послѣдовала знаменитая, выставленная теперь въ Шантильи, алтарь дворцовой капеллы въ Окуанѣ (ср. стр. 216 и 222), съ рельефами, говорящими объ успѣхахъ стиля со стороны болѣе утонченной техники; между 1547 и 1549 гг. онъ выполнилъ свои гениальныя барельефы на Фонтанѣ дез-Инноцант (Fontaine des Innocents; ср. стр. 224); стройныхъ, стоящихъ между шпалерами нимфъ источниковъ (см. рис. на стр. 230), несмотря на свою манерность обвѣшанныхъ неслыханнымъ очарованіемъ, и рельефы покоя, теперь находящіяся въ Луврѣ, почти воспроизводящія жизнь бесплодныхъ морскихъ обитателей. Послѣ 1548 г. Гужонъ принималъ живое участіе въ украшеніи замка Ано, изъ котораго происходитъ также знаменитая мраморная Диана Лувра. Стройная, дѣвственная богиня сидитъ на землѣ подлѣ лежащаго оленя, вокругъ шеи котораго обвилась ея правая рука. Лукъ она держитъ въ вытянутой въ сторону лѣвой рукѣ. Изъ двухъ сопровождающихъ ее собакъ Гужону принадлежитъ одна, лежащая у ногъ богини. Чистое, строгое изящество слѣдуетъ высоко оцѣнить въ ней, но нельзя не упрекнуть въ расчитанности и разбросанности композиціи. Послѣ 1550 г. мастеръ главнымъ образомъ былъ занятъ пластическими работами луврскаго зданія. Конечно, только небольшую часть всѣхъ скульптуръ онъ исполнилъ собственноручно, но все же онѣ принадлежатъ къ самымъ красивымъ созданіямъ декоративной скульптуры Франціи. Величественныя каріатиды въ Залѣ Каріатидъ (см. рис. выше). Ихъ рукавъ уже не пришлось служить подпорой, какъ рукавъ его каріатидъ на памятникѣ Брежѣ; прекрасныя дѣвы несутъ свою легкую ношу только на головахъ, подобно алтнчимъ каріатидамъ Ореховойна въ Афинахъ (ср. т. I, стр. 377 и 427); конечно, не воплѣяно, почему именно слѣдовало ихъ изобразить съ отсѣченными руками,



Каріатида работы Дианы Гужонъ въ Луврѣ. По фотограф. Жироноа въ Парижѣ.

какъ это сдѣлалъ Гужонъ. Декоративное чутье мастера всегда сильнѣе его воспріятія природы.

Третьимъ въ этомъ союзѣ является упомянутый уже Жерменъ Пилонъ (1535—1590), языкъ формъ котораго внутренне и внѣшне болѣе оживленъ, но не отличается такой дѣльностью, какъ у Гужона. Уже въ 1558 г. онъ участвовалъ въ сооружеіи надгробнаго памятника Франциска I, въ сводѣ котораго ему принадлежатъ восемь нѣжно моделированныхъ амуровъ съ опущенными факелами. Для надгробнаго памятника Генриха II въ церкви Целестиновъ онъ выполнилъ три женскія фигуры, держація на головахъ позолоченную урну съ сердцемъ короля. Теперь онѣ принадлежатъ къ числу сокровищъ Лувра подъ именемъ „Трехъ грацій“ Пилона, но именно онѣ, примыкая къ школѣ Фонтенбло, не проявляютъ особенностей Пилона въ такой мѣрѣ, какъ произведенія Гужона. Какъ бы въ соотвѣтствіе къ нимъ исполнены рѣзанныя изъ дерева фигуры „Добродѣтелей“ въ Луврѣ, къ сожалѣнію, лишенные позолоты и рукъ, первоначально несшія раку св. Женевьевы. Главными произведеніями Пилона являются его работы, возникшія подъ руководствомъ Приматиччіо, на надгробномъ памятникѣ Генриха II и его супруги Екатерины въ Сенъ Дени (1564—1570). Ему принадлежатъ два поразительно правдивыя мраморныя изображенія лежащихъ покойниковъ, два надфленныя сильной жизнью и естественныя въ своемъ одушевленіи колѣнопреклоненныя бронзовыя фигуры верхняго яруса, а по Димье также и стояція по угламъ бронзовыя статуи добродѣтелей, въ которыхъ маньеризмъ школы Приматиччіо сказывается яснѣе всего. Другія работы Пилона, наиримѣръ его раскрашенная терракотовая группа со страдающей Маріей и колѣнопреклоненная бронзовая статуя канцлера де Бирага, которую Гонзъ называетъ прекраснѣйшей портретной статуей французскаго ренессанса, находятся въ Луврѣ.

Между современными французскими провинціальными школами насъ привлекаетъ прежде всего лотарингская, главный мастеръ которой Лижье Ришье (около 1500—1567 гг.) обладаетъ еще частью галлофранкской суровости и силы чувства среди современнаго ему лоска. Изображенія страданія и смерти были его стихіей. Его алтарь 1523 г. въ Гаттоншатель около Сенъ Мигеля, съ Несеніемъ Креста, Распятіемъ и Положеніемъ во Гробъ, обнаруживаетъ реализмъ XV столѣтія, проникнутый мотивами ренессанса. Его полихромное Положеніе во Гробъ въ церкви св. Стефана въ Сенъ Мигелѣ соперничаетъ по силѣ съ Положеніемъ во Гробъ въ Солемѣ (ср. т. II, стр. 585 и 589), но исполнено болѣе безыконой жизни, чѣмъ первое. Фигура смерти на памятникѣ Рене Шалонскаго въ церкви св. Петра въ Бар-де-Дюкъ производитъ страшное впечатлѣніе.

Въ Парижѣ ученикъ Пилона Бартеlemi Пріеръ (около 1545—1611 гг.) заканчиваетъ XVI столѣтіе. Лежачія изображенія съ надгробнаго памятника коннетабля Монморанси въ Луврѣ представляютъ умершаго не нагимъ и мертвымъ, а по средневѣковому обычаю еще спящимъ съ молитвенно воздѣтыми руками, но вмѣстѣ съ тѣмъ соединяютъ современную свободу формъ со старой любовью къ жизненной правдѣ. Сидяція луврскія бронзовыя собаки съ его

монументальнаго фонтана въ Фонтенбло принадлежать къ самымъ жизненнымъ изображеніямъ животныхъ всего XVI вѣка. Современникъ Пріера, старшій Пьеръ Біаръ (1559—1609), еще рѣшительнѣе направляется по все болѣе реалистическому теченію времени. Его извѣстныя, богато украшенныя лѣтницы леттера въ Сень Этьеннъ-дю-монъ въ Парижѣ даютъ о немъ понятіе, какъ о художникѣ орнаментистѣ истинно французскаго ренессанса. Его луврская бронзовая Слава съ надгробнаго памятника Маргариты де Фуа, приписываемая нѣкоторыми изслѣдователями другимъ мастерамъ, быстрая въ движеніяхъ крылатая богиня, съ тѣломъ сильно и правдиво переданнымъ въ обнаженныхъ частяхъ, трубящая фаифару, кажется, однако, нѣкоторымъ старымъ друзьямъ искусства произведеніемъ унада, мы же, наоборотъ, привѣтствуемъ ее какъ предчувствіе лучшаго, болѣе натурального искусства.

Наиболѣе ясныя проявленія возврата къ природѣ въ разгарѣ XVI столѣтія обнаруживаютъ во Франціи глазированные фаянсовыя работы Бернара де Шалисси (около 1510—1589 гг.), одного изъ сильнѣйшихъ французскихъ художниковъ своего времени. Собственнымъ опытомъ открывши способъ покрывать глазурью глиняные сосуды наподобіе фаянсовыхъ, онъ немедленно сталъ производить свои чрезвычайно талантливо выдѣленные блюда и вазы, которыя онъ покрывалъ всякаго рода лѣпными животными, змѣями, рыбами, раковинами и насѣкомыми. Его чаша съ раковинами въ Луврѣ вообще принадлежитъ къ числу самыхъ стильныхъ въ этомъ родѣ. Впоследствии, украшая свои сосуды картинами въ обрамленіяхъ уже барочнаго характера, онъ приблизился къ общепринятому стилю своего времени.

4. Французская живопись XVI вѣка.

Французская живопись этого времени въ сущности также была декоративнымъ искусствомъ. Общее впечатлѣніе давали не отдѣльныя станковыя картины, а обширныя, со стукowymi работами плафоны и панно призванныхъ во Францію итальянцевъ Фонтэнбло, мѣстныя произведенія французской живописи на стеклѣ, болѣе подходившей къ духу времени, чѣмъ къ стилю, и, наконецъ, серія художественно тканыхъ ковровъ, еще болѣе пышныхъ, чѣмъ раньше, хотя и уступающихъ бельгійскимъ, и богатая искусствомъ небольшія произведенія новой лиможской эмали. Искусство репродукціи также процвѣтало во Франціи, но гравюра на деревѣ и гравюра на мѣди не поднялись здѣсь, однако, до такого самостоятельнаго значенія, какъ въ Германіи и Нидерландахъ.

Мы видѣли, какъ французская станковая живопись переходнаго времени отъ XV къ XVI столѣтію (ср. т. II, стр. 600—601) развивалась на національной основѣ шире и свѣжѣе, чѣмъ это принимали еще недавно, въ рукахъ такихъ мастеровъ, какъ Жанъ Бурдишонъ и Жанъ Перреаль, создавшій, кромѣ многочисленныхъ архитектурныхъ и скульптурныхъ проектовъ, быть можетъ, такія значительныя картины, какъ алтарный складень въ Муленѣ (ср. т. II, стр. 601). Изъ этого, однако, нельзя заключать, что французская станковая живопись въ разгарѣ XVI вѣка заняла мѣсто, равное итальянской, нидер-

ландской или пѣмецкой живописи. Основателями новой французской портретной живописи, какъ увидимъ, были опять таки нидерландцы, а единственнаго мастера церковной станковой живописи, Жана Бельгамба изъ Дуэ (между 1470—1534 гг.), основательно изученнаго Легенемъ, можно такъ же легко отнести къ нидерландцамъ, какъ и къ французамъ. По существу Бельгамбъ примыкаетъ съ одной стороны къ Мемлингу и Давиду, а съ другой напоминаетъ и Бурдигона, и мастера изъ Мулена. Его стройныя фигуры, изящныя лица, эlegantныя отдѣльныя формы, во всякомъ случаѣ, скорѣе французскія, чѣмъ нидерландскія. Нѣкоторые изъ его алтарей, какъ, напримѣръ, въ Нотр-Дамъ въ Дуэ и алтарь Лилльскаго музея съ мистическимъ купаньемъ душъ въ крови Спасителя отличаются оригинальными богословскими задачами, другіе, какъ, напримѣръ, Страшный Судъ въ Берлинскомъ музеѣ и два алтарныхъ складня Аррасскаго собора, отличаются самостоятельнымъ замысломъ обычныхъ сюжетовъ.

Первые крупныя итальянскія живописцы XVI столѣтія, прибывшіе во Францію, напримѣръ, Андреа Соларіо (ср. стр. 87), расписавшій въ 1508 г. капеллу въ Гальонѣ, Леонардо да Винчи (ср. стр. 17), призванный во Францію въ 1516 г. Францискомъ I и умершій здѣсь въ 1519 г., Андреа дель Сарто (ср. стр. 62), пріѣхавшій въ 1518 г. и въ слѣдующемъ году возвратившійся въ Италию, не оказали особеннаго вліянія на развитіе французской живописи. Тѣмъ большее вліяніе имѣли мастера, призванные изъ Італіи въ Фонтенбло Францискомъ I немедленно послѣ смерти Церреала, гдѣ требовалось украсить новый дворецъ. Въ 1530 г. прибылъ флорентинскій послѣдователь Микель-Анджело, Джованни Баттиста Россі (1494—1541), прозванный Россо Фіорентино или Мэтръ Ру; за нимъ послѣдовалъ въ 1531 г. болонецъ Франческо Приматиччіо (1504—1574), развившійся подъ руководствомъ Джуліо Романо (ср. стр. 70) въ Мантуѣ въ скульптора стукowychъ украшеній и декоративнаго живописца; Россо и Приматиччіо („Le Primatice“, которому Димье посвятилъ подробныя труды) являются двумя столпами той школы Фонтенбло, которая, исходя изъ декоративнаго принципа, потрузила французское искусство въ стиль маньеризма раньше и рѣшительнѣе, чѣмъ это произошло въ Італіи, гдѣ этотъ стиль завладалъ живописью лишь во второй половинѣ XVI столѣтія. Никколо Абати, прозванный дель Абате, или Модены (1512—1571), третій членъ этого союза, развившійся, примыкая къ Корреджио и Джуліо Романо, явился сюда лишь въ 1552 г. Изъ большихъ стукowychъ рельефовъ и картинъ, которыми эти мастера и ихъ болѣе слабыя ученики украсили стѣны и потолки залъ и комнатъ, лѣстницъ и галлерей въ Фонтенбло, сохранилось сравнительно немного. Но уже опубликованныя Димье перечни картинъ позволяютъ видѣть, что здѣсь дѣло шло о сюжетахъ изъ античной мифологии и поэзіи. Въ „Галлерей Франциска I“ сохранились, хотя и переписанныя заново, двѣнадцать большихъ картинъ Россо съ событіями изъ жизни короля и мифологическія картины. Своимъ болѣе совершеннымъ и вмѣстѣ болѣе грубымъ языкомъ формъ онѣ отличаются отъ произведеній послѣдователей Россо, своеобразная, холодная и жесткая манера котораго яснѣе

всего уже въ его высоко-патетическомъ „Плачѣ надъ Тѣломъ Христа“ въ Луврѣ. Изъ наиболѣ раннихъ работъ Приматиччио въ Фонтенбло, напримѣръ Въ „Комнатѣ Короля“ (1533—1535), не сохранилось почти ничего; его знаменитая галлерей Улисса съ многочисленными картинами изъ „Одиссеи“ дошла до насъ только въ гравюрахъ ванъ Тульдена. Лучшимъ изъ сохранившихся его произведеній и самымъ главнымъ въ Фонтенбло съ давнихъ поръ считалось выполненное во многомъ руками учениковъ украшеніе стѣнъ и плафона „Галлерей Генриха II“, служившей въ качествѣ бальной залы. Объ этомъ произведеніи много лѣтъ тому назадъ я писалъ такъ: „Тамъ мы видимъ Парнасъ и Олимпъ; тамъ приветствуемъ Бахуса и его свиту; тамъ мы присутствуемъ при пышной свадьбѣ Целея и. Фетиды; тамъ мы заглядываемъ въ мрачную кузницу Вулкана и въ сіяющій чертогъ бога солнца“. „Рѣзкій маньеризмъ, развившійся изъ стремленія Приматиччио къ кокетливому изяществу, его ужасная манера писать каждую фигуру, принадлежащую группамъ нагихъ тѣлъ, особымъ, произвольно взятымъ тѣлеснымъ тономъ, впадающимъ то въ красный, то въ бѣлый, то въ лиловый цвѣтъ, и не менѣе неприятная привязанность къ чрезмѣрно удлиненнымъ формамъ съ невѣроятно длинными безрами и намѣренными ракурсами“ слишкомъ уже характерны для манеры этого періода, къ отцамъ которой принадлежитъ Приматиччио. Наконецъ, Никколо делл'Абате является въ Фонтенбло въ существенныхъ чертахъ лишь однимъ изъ подручныхъ-исполнителей Приматиччио; по крайней мѣрѣ, руку Абате можно узнать въ картинахъ изъ жизни Александра теперешней лѣтницы.

Подъ непосредственнымъ вліяніемъ школы Фонтенбло французы украсили затѣмъ нѣкоторыя комнаты замка Жуанъ, гдѣ все же сохранилось нѣсколько фризозъ и картинъ надъ каминами. Къ настоящимъ послѣдователямъ Приматиччио принадлежатъ также старшіе члены многочисленнаго художественнаго семейства Дюмонтье или Дюмутъе (Dumoutier), какъ пишетъ Димье, и хотя Лабурдь не держится такого написанія, Моро-Нелатонъ все же возвращается къ нему. Наиболѣ извѣстный мастеръ съ этой фамиліей, живые портретные рисунки котораго сохранились въ Луврѣ и въ другихъ собраніяхъ, — Давидъ Дюмонтье (1574—1646). Къ послѣдователямъ Приматиччио принадлежатъ затѣмъ и Антуанъ Каронъ (1521—1599), лучшія дошедшія до нашего времени работы котораго являются въ видѣ рисунковъ къ „Исторіи Артемизии“ Национальной бібліотеки въ Парижѣ. Жанъ Кузенъ изъ Сенса (около 1510 до 1590 г.), прежними французскими историками искусства признанный за одного изъ самыхъ разностороннихъ и значительныхъ художниковъ всѣхъ временъ и, во всякомъ случаѣ, за величайшаго французскаго мастера XVI столѣтія, является какой-то полумифической личностью. Начавъ съ жившихъ по стеклу, онъ будто бы сталъ не только живописцемъ и граверомъ на мѣди, но и скульпторомъ и архитекторомъ. Отъ всего этого при свѣтѣ новаго изслѣдованія осталось очень немного. Его книги, напримѣръ „Livre de Perspective“ (1560) и „Livre de Pourtraicture“ (1571), все же указываютъ, что онъ принадлежалъ къ мыслящимъ и знающимъ художникамъ своего времени. Его единственная достовѣрная картина, „Страшный Судъ“ въ Луврѣ со множествомъ

фигуръ, нижняя часть котораго напоминаетъ Страшный Судъ Микель-Анджело, въ дѣйствительности вовсе не привлекательная картина. Если ее разсматривать безъ предвзятой точки зрѣнія, она могла бы быть поставлена въ лучшемъ случаѣ рядомъ съ произведеніями итальянизирующихъ нидерландцевъ, въ родѣ Ломбарда (ср. стр. 204) или Коксина (ср. стр. 204).

Французскіе мастера этого рода дали дѣйствительно лучшія произведенія въ композиціяхъ для живописи по стеклу и для тканыхъ работъ. Живопись на стеклѣ переживала именно во Франціи въ первой половинѣ XVI вѣка свой второй, большой, блестящій расцвѣтъ, изслѣдованный въ особенности Манемъ. Само собой понятно, что во Франціи, какъ и вездѣ, прежнее искусство составленія картинъ изъ цвѣтныхъ стеколъ, напоминающее мозаику, стало теперь постепенно искусствомъ живописи по стеклу. Къ совершенной эмалевой живописи по стеклу, которую презиралъ еще Ангерранъ де Прэнсъ (ум. въ 1530 г.), перешли, однако, только въ половинѣ столѣтія; въ то же время старыя оригинальныя композиціи кое-гдѣ, какъ, напримѣръ, въ церкви въ Коншѣ, стали уступать мѣсто подражанію нѣмецкимъ и итальянскимъ гравюрамъ на мѣди, пока школа Фонтенбло и здѣсь не выступила съ собственными работами. Самыми красивыми и интересными по содержанію окнами первой, еще довольно строгой половины XVI вѣка, считаются окна церкви въ Монморанси 1524 г., мастеромъ которыхъ должно считать Робера Пинегриэ, автора большого Суда Соломона 1536 г. въ Сенъ Жерве въ Парижѣ, теперь перерѣзаннаго оконнымъ косякомъ. Сенъ Годаръ въ Руанѣ, Сенъ Этьеннъ въ Бовэ и Сенъ Мадленъ въ Труа обладаютъ живописными окнами лучшаго времени XVI столѣтія. Къ переходному времени принадлежатъ окна церкви въ Монморанси и окна 1544 г. въ сельской церкви въ Экуанѣ, съ Благовѣщеніемъ въ комнатѣ, убранной въ духѣ того времени, на одномъ изъ нихъ. Въ этихъ окнахъ прежнее желтое серебро большихъ архитектурныхъ росписей XV вѣка замѣняется уже холодными, свѣтлыми красками, употребленію которыхъ содѣйствовалъ Гильомъ де Марсилля, французскій живописецъ по стеклу, примѣняя ихъ въ своихъ итальянскихъ серіяхъ оконъ, напримѣръ въ окнахъ собора въ Аренцо, гдѣ онъ умеръ въ 1537 г. Жану Кузону приписываются окна съ житіемъ св. Евтропія (1530) въ богатомъ расписными окнами соборѣ въ Сансѣ, безъ твердой увѣренности нѣкоторыя изъ многочисленныхъ расписныхъ оконъ въ Сенъ Этьеннъ-дю-Монъ и въ Сенъ Жерве въ Парижѣ, и съ полнымъ правомъ пять оконъ съ изображеніями изъ Откровенія св. Іоанна во дворцовой канцеллѣ въ Венсеннѣ. Итальянское вліяніе, еще не замѣтное въ Монморанси и классически строго проявляющееся въ Экуанѣ, достигло здѣсь полного проявленія въ духѣ школы Фонтенбло.

Тканые ковры представляли для стѣнъ замковъ то же, что живопись на стеклѣ для церквей. Это искусство перекочевало въ XV вѣкѣ изъ Парижа въ Аррасъ, а изъ Арраса въ Брюссель, а потому французскіе короли XVI вѣка старались сколько возможно снасти его для Франціи. Францискъ I основалъ около 1535 г. ковровую фабрику въ Фонтенбло, а Генрихъ II прибавилъ къ ней фабрику „Трините“ въ Парижѣ. Произведеніями фабрики въ Фонтенбло

считаются, главнымъ образомъ, настенные ковры, украшенные гротесками, а въ серединѣ заключающіе картуши съ мнѳологическими сценами. Изъ нихъ два находится въ музеѣ Гобеленовъ въ Парижѣ, а другіе два въ ткацкомъ музеѣ въ Лионѣ. Димье приписываетъ ихъ композиціи Примагиччіо. Произведениями фабрики Трините считаются ковры съ исторіей Мавзола и Артемизии въ Національномъ хранилищѣ мебели въ Парижѣ. Они исполнены по упомянутымъ уже проектамъ Карона (ср. стр. 236).

Въ тѣсномъ соприкосновеніи съ преобразованиемъ живописи по стеклу совершалось и дальнѣйшее развитіе лиможской эмалевой живописи, описанной нами ранѣе (ср. т. II, стр. 594). Въ своемъ новомъ видѣ, именно въ видѣ живописи гризалью (сѣрымъ по сѣрому) съ красновато-лиловыми тѣлесными тонами и золотой штриховкой на темномъ фонѣ, она господствовала въ XVI столѣтіи и получила широкое распространение именно благодаря тому, что стала служить для украшения обыкновенныхъ сосудовъ. Властѣющимъ примѣромъ богатой красочности, встречавшейся иногда рядомъ съ господствующей живописью сѣрыми тонами, можетъ служить эмаль овальнаго щита 1555 г. въ Луврѣ. Выдержанныя въ сѣрыхъ тонахъ изображенія большинства лиможскихъ сосудовъ попрежнему нерѣдко заимствованы то съ нѣмецкихъ, то съ итальянскихъ гравюръ на мѣди; однако здѣсь нѣтъ недостатка и въ



Портретъ Франциска I работы Жана Клуэ въ Луврѣ. Съ фотогр. Бризунъ и Ко въ Дорнахъ и Парижѣ. Ср. текстъ, стр. 238

портретахъ, занимающихъ обыкновенно мѣсто въ серединѣ сосудовъ. Къ сосудамъ присоединяются небольшіе триптихи съ почитаемыми образками, а самостоятельными произведениями этой національно-французской техники являются портретныя таблѣтки. Въ рядѣ художниковъ эмальеровъ выделяется прежде всего Леонаръ Лимузенъ (1505—1577), начавшій 18 чашами по одной изъ серіи (Страстей Дюрера (1532), затѣмъ выполнившій серію по фрескамъ Рафаэля въ Фарнезинѣ (1535), но полной своей силы достигшій въ двѣнадцати большихъ доскахъ съ изображеніями апостоловъ въ церкви ап. Петра въ Шартрѣ (1545), въ основу которыхъ легли красочные эскизы живописца Мишеля Рошеле. Наибольше знамениты, однако, его портреты на синихъ фонахъ, въ черномъ, бѣломъ и сѣромъ цвѣгахъ съ небольшою прибавкой желтаго и коричневаго, и лишь на щекахъ слегка тронутые розовымъ; они, благодаря

своимъ голубымъ глазамъ, производить впечатлѣніе писанныхъ голубымъ по голубому. Его лучшіе портреты этой манеры принадлежатъ музею Клуви и Лувру въ Парижѣ.

Если здѣсь, во французской эмалевой техники, выступаетъ предъ нами



Портретъ Карла IX работы Франсуа Клуэ въ придворномъ художественно-историческомъ музеѣ въ Вѣнѣ. Съ фотогр. Ф. Гамфтенгла въ Мюнхенѣ.

национальная портретная живопись, то во главѣ французской, собственно портретной живописи XVI столѣтія, снова стоитъ нидерландецъ. Этотъ мастеръ былъ Жанъ Клуэ, прозванный Жеанне (около 1475—1541 гг.). О Клуэ писали въ послѣднее время Бушо, Жерменъ и Моро-Нелатонъ. Известно, что Жанъ Клуэ поселился въ Турѣ въ качествѣ придворнаго живописца Франциска I. Однако среди сохранившихся картинъ нѣтъ ни одной, достоверно имъ написанной. Бушо все же придаетъ вѣроятность тому, что серия превосходныхъ рисованныхъ сангиной портретовъ въ Шандильи и сходныхъ съ ними миниатюры одной рукописи „Гальской войны“ въ парижской Национальной библиотекѣ принадлежитъ ему; кажется также вполне вѣроятнымъ, что Жанъ Клуэ написалъ красивый поясной портретъ богато одѣтаго Франциска I, который даже Лувромъ приписывается ему съ оговоркой (см. рис. на стр. 287). На самомъ дѣлѣ мы считаемъ этотъ портретъ, задуманный строго и выразительно, вполне возможнымъ для стиля Жана Клуэ, такъ какъ онъ отличается тонкою моделировкой тѣла и одежды, вѣрно передаетъ матеріалъ и написанъ въ черныхъ, бѣлыхъ и золотыхъ тонахъ

на камчатномъ фонѣ. Французская выставка 1904 г. доказала затѣмъ и подлинность некоторыхъ другихъ портретовъ мастера.

Большою осязательной личностью является его сынъ Франсуа Клуэ, унаследовавшій его титулы и его прозвище Жеанне (около 1510—1572 гг.). Его большой портретъ вѣнской галлерей, представляющій молодого короля Карла IX (1563) въ ростъ между двумя зелеными занавѣсями, имѣеть это подпись (рис. выше). Къ нему примыкаетъ прекрасный погрудный, обращенный влѣво портретъ на

черномъ фонѣ супруги короля, Елизаветы Австрійской, въ Луврѣ. Превосходны портретныя рисунки Клуэ цвѣтнымъ мѣломъ (между ними Марія Стюартъ, 1560) въ парижской Национальной библиотекѣ, изящны его описанныя Мазероллемъ миниатюры въ камерѣ драгоценностей въ Вѣнѣ. Спокойно и увѣренно выражаетъ онъ черты индивидуальности. Его краски сильны, но нѣсколько жидки.

Послѣ Клуэ самымъ любимымъ портретистомъ Франціи въ средніе столѣтія былъ голландецъ Корнель де Лионъ, собственно Корнель де ла Гей. Его моделировка еще утонченнѣе, чѣмъ у Франсуа Клуэ; его живопись съ предпочтеніемъ свѣтлозеленыхъ фоновъ, свѣтлая и легкая, а его лица схвачены и переданы живо, иногда безъ затѣй, естественно. Портреты Франсуа — герцога Ангулемскаго, и Маргариты де Валуа въ Шантильи, затѣмъ второй портретъ этой принцессы и портретъ Жакелины де Роганъ въ Версалѣ — лучшія его работы. Парижская выставка 1904 г. прибавила къ картинамъ Франсуа Клуэ и Корнеля де-Лиона еще рядъ новыхъ.

Дальнѣйшія имена, извлеченныя изъ архивовъ, не даютъ ничего новаго. Мы не можемъ останавливаться также и на мастерахъ, какъ Туссенъ Дюбреиль (ум. въ 1602 г.) и Яковъ Бюнель (ум. въ 1614 г.), какъ Амбруазъ Дюбуа (ум. въ 1614 г.) и прославленный Мартенъ Фремине (1567—1619), этихъ эпитомахъ школы Фонтенбло, судя по ихъ картинамъ въ Луврѣ, Лионскихъ живописцевъ, обслѣдованныхъ Рондо, и мастеровъ Прованса, изученныхъ Гюико, приходится оставить для истории мѣстныхъ искусствъ.

Въ Лионѣ высоко процвѣтала школа книгопечатанія и гравюры на деревѣ. Рядомъ съ ней граверъ на мѣди Клодъ Корнель является менѣе цѣннымъ, именно потому, что напоминаетъ нѣмецкихъ малыхъ мастеровъ. Значительнѣе былъ Жанъ Дювэ изъ Лангра (родился въ 1485 г.), склонявшійся то къ Дюреру, то къ итальянцамъ, но все же проявляющій богатую и самостоятельную фантазію на своихъ 24 листахъ Апокалипсиса. Лучшимъ французскимъ граверомъ XVI столѣтія былъ Этьеннъ Делонъ (1519—1595), авторъ около 400 листовъ гравюръ самаго разнообразнаго содержанія, выполненныхъ наполовину пунктиромъ и штрихами. Подъ главенствомъ школы Фонтенбло французская гравюра перешла затѣмъ къ распространенію произведеній другихъ мастеровъ и къ подражанію итальянскимъ маньеристамъ, ихъ расчлѣтанному, фальшивому стилю. Лишь XVII столѣтіе принесло и французской живописи новый, самостоятельный подъемъ.

V. Испанское и португальское искусство XVI вѣка.

I. Предварительныя замѣчанія.

Молодое королевство Испанія, возникшее благодаря браку Фердинанда Аррагонскаго и Изабеллы Кастильской, достигло при Карлѣ (I) V (1516—1556) вершины мирового могущества, съ которой оно, впрочемъ, начало опускаться

уже при Филиппъ II (1556—1596). Въ художественной жизни Испаніи въ продолженіе XVI вѣка, при постепенномъ вытѣсненіи готическихъ, мавританскихъ и фламандскихъ элементовъ, явился тотъ испано-итальянскій союзъ, изъ котораго выросло національное испанское искусство. XVI вѣкъ, когда поэзія Испаніи достигла прекраснѣйшаго расцвѣта, былъ для ея изобразительныхъ искусствъ лишь временемъ исканій, подготовленія и собиранія; но и въ это время нѣтъ недостатка въ отличныхъ, хотя бы только въ художественно-историческомъ отношеніи важныхъ зодчихъ, скульпторахъ и живописцахъ; за ихъ твореніями сперва робко, но постепенно все яснѣе встаетъ та испанская народная душа, въ которой фанатическое религиозное одушевленіе и пламенная вѣрность природѣ являются почти равносильными.

Искусство Португаліи, которая въ 1581 г. лѣтъ на пятьдесятъ слишкомъ стала испанской провинціей, развивалось параллельными путями. Но то, что въ Испаніи является утренней зарей великаго національнаго искусства, въ Португаліи производитъ впечатлѣніе лишь напраснаго стремленія къ самостоятельному подъему. Испанское зодчество этого времени наглядно предстаетъ передъ нами въ свѣтѣ новыхъ превосходныхъ изслѣдованій Каведо и кромѣ того различныхъ работъ Карла Юсти, трудовъ Юнггенделя и Гурлитта, Уде и Шуберта съ отличными рисунками и систематическихъ по исполненію.

2. Испанская и португальская архитектура XVI столѣтія.

Художественныя произведенія, исполненныя пріѣзжими итальянцами или же привезенныя изъ Италіи въ готовомъ видѣ, встрѣчаются въ Испаніи въ еще большемъ числѣ, чѣмъ во Франціи. Древнѣйшее итальянское заданіе ранняго ренессанса на испанской почвѣ, замокъ Калахорра въ „отдаленномъ углу Сьерра-Невады“ былъ исполненъ по Юсти между 1509 и 1512 гг. генуэзскими зодчими. Но львиную долю участія итальянскіе мастера получили въ постановкѣ испанскихъ надгробныхъ памятниковъ въ этомъ стилѣ. За гробницей въ стѣнной нишѣ кардинала Педро Гонзалеса де Мендоза (ср. т. II, стр. 603) въ Толедскомъ соборѣ, конечно, вовсе не принадлежащемъ Андреа Саксовино, слѣдуютъ два великолѣпныхъ генуэзскихъ памятника въ нишахъ сеvilской университетской церкви, изъ которыхъ одинъ, изящный памятникъ Каталины де Рибера, исполненный Паче Гаджини, мы уже знаемъ (ср. т. II, стр. 805), затѣмъ слѣдуетъ простой надгробный памятникъ архіепископа Діего Хуртадо де Мендоза 1510 г. Севильскаго собора, исполненный флорентинцемъ Миккеле, и, наконецъ, свободно-стояція гробницы въ видѣ саркофаговъ флорентинца Доменико Фанчелли, описанные Юсти: саркофагъ съ лежащимъ молодымъ прекраснымъ принцемъ Донъ Жуаномъ въ церкви св. Томы въ Авилѣ, большой по величинѣ двойной саркофагъ съ благородными и строгими лежащими фигурами Фердинанда и Изабеллы въ Королевской капеллѣ въ Гранадѣ и мраморный саркофагъ съ жизненнымъ и правдивымъ изображеніемъ Франсиско Ксименеса де Сиснеросъ въ коллегіатской церкви въ Алькаль де Хенаресъ.

Испанские зодчие еще при полномъ расцвѣтѣ XVI вѣка возводили церковныя постройки еще въ прежнемъ стрѣльчатомъ стилѣ. Хуанъ Йильде Хонтаньонъ, напримѣръ, въ 1513 г. выстроилъ новый соборъ въ Саламанкѣ въ видѣ трехнефной зальной церкви въ стилѣ веселой поздней готики, а въ 1525 г. вмѣстѣ со своимъ сыномъ Родриго соборъ въ Сеговиѣ въ видѣ



Ратуша въ Севильѣ. По К. Гурлигу. Ср. текстъ, стр. 243

позднегоготической базилики, съ вѣнцомъ капеллъ на восточной сторонѣ. Только купола надъ средокрестіемъ и башни этихъ церквей были добавлены впоследствии въ стилѣ ренессанса.

Въ области свѣтской архитектуры мавританскій стиль съ его „azulejos“ (поливными изразцами), съ его сталактитовыми распалубками и подковообразными арками удержался кое-гдѣ далеко въ XVI столѣтіи, хотя уже въ видѣ „estilo mudéjar“ (ср. т. I, стр. 772), т. е. въ смѣшеніи съ

готическими элементами и мотивами ренессанса, какимъ онъ является въ „Домъ Пилата“ и въ „Домъ дуэнь“ въ Севильѣ. Но постройки этого рода всё наперечетъ.

Между тѣмъ настоящій испанскій ранній ренессансъ, получившій начало въ упомянутыхъ уже постройкахъ брусельскаго испанца Эрике де Эгаса (ср. т. II, стр. 605—606), еще кудравѣе, чѣмъ сѣверный стиль того времени. Онъ смѣшиваетъ англійскія мотивы съ готическими и, присоединяя къ нимъ почасъ мавританскія воспоминанія, претворяетъ все въ новое фантастическое нѣчто, известное у испанцевъ подъ именемъ чеканнаго стиля (Estilo plateresco). Хотя золотыхъ дѣлъ мастера и заимствовали его у большой архитектуры, но все-таки въ некоторыхъ произведенияхъ испанскаго ювелирнаго искусства онъ проявляется особенно очаровательно. Весь ходъ этого развитія ясно отражается въ тѣхъ карносивахъ для праздниковъ Тѣла Христова, называемыхъ „кустодами“, которыя золотыхъ дѣлъ мастера исполняли въ видѣ маленькихъ церковныхъ башенъ. Наиболее извѣстные золотыхъ дѣлъ мастера, выполнившіе эти работы, принадлежали къ фамилии Арфе (Арфе), родоначальникъ которой, Эрике, переселился изъ Германіи въ Леонъ. Эрике Арфе выполнялъ свои кустодии въ Кордовѣ (1518) и Толедо (1524) въ богатомъ поздне-готическомъ стилѣ. Его сынъ Антонио д'Арфе, кустодія котораго въ Сантъ-Яго де Компостела есть одно изъ лучшихъ его произведеній (1540), представляетъ ранній ренессансъ-plateresco въ наибольшемъ его великолѣпій. Наконецъ, сынъ Антонио, Хуанъ д'Арфе, переселившійся въ Вальядолиду, выполнялъ свои лучшія вещи, именно кустодии въ Авильѣ (1571), Севильѣ (1587) и Вальядолидѣ (1590), уже въ чистомъ стилѣ итальянскаго высокаго ренессанса, который онъ воспѣвалъ и въ своихъ дидактическихъ стихахъ.

Первые и самые значительные представители испанскаго ранняго ренессанса plateresco въ большой архитектурѣ были также иностранцы; большинство этихъ водичихъ были въ то же время извѣстными скульпторами. Послѣ упомянутого уже брусельца Эрике де Эгаса (ср. т. II, стр. 605—606) является тотчасъ Фелипе Вигарій де Боргонья изъ Лангра (ум. въ 1543 г.), главный произведенія котораго находятся въ Бургосѣ. Мастерское произведеніе его башня чеканнаго стиля надъ средокрестіемъ собора, поднивавшаяся въ новомъ великолѣпій послѣ обвала старой (1539—1567; см. рис. въ т. II, стр. 603). Послѣ 1520 г. Эрике де Эгасъ присоединилъ къ своимъ прежнимъ постройкамъ проектъ новаго собора въ Гранадѣ (см. табл. 20, рис. 1), въ видѣ пятинефной базилики, Королевскую капеллу котораго, еще вполне готическую, онъ выстроилъ уже въ 1506—1517 гг. На мѣстѣ Эгаса въ 1528 г. является испанецъ, Жиль де Силбе (ср. т. II, стр. 609), знаменитый сынъ Диего де Силбе (ум. въ 1563 г.), лучшимъ раннимъ произведеніемъ котораго была „Золоченая лѣстница“ (Escala Dorada), богатая профилями роскошная лѣстница, ведущая отъ верхней улицы внизъ къ сѣверному трансепту собора въ Бургосѣ. Въ соборѣ въ Гранадѣ Диего рѣшилъ задачу сдвинія купола надъ средокрестіемъ съ алтарной частью (Capilla Mayor), достигнувши въ этомъ



История искусств. III.

Табл. 20. Внутренность собора в Гранаде.

1. Внутренность собора въ Гранадѣ.

По К. Гурлитту.



2. Ризница Севильского собора.

По Юнгенделю Гурлитту.

блестящемъ восточномъ окончаніи перехода отъ десятиугольника къ окружности, и оживилъ всё столбы богатыми коринтскими пилястрами и полуколоннами, классическія пропорціи которыхъ соблюдены при посредствѣ высокихъ покоев и приставныхъ аптаментовъ. За соборомъ въ Гравадѣ, фасадъ и башня которой принадлежатъ болѣе позднему времени, слѣдуетъ послѣ 1538 г. соборъ

въ Малагѣ, трехнефная церковь зальной системы, украшенная полуколоннами въ два яруса, приписываемая точно также Діего де Силбѣ, а уже послѣ 1532 г. слѣдуетъ великолѣпный въ стилѣ ренессанса соборъ въ Хаенѣ, главное произведеніе водчаго Педро де Вальдельвира. Однимъ изъ главныхъ созданій чеканнаго стиля слѣдуетъ затѣмъ назвать еще хоръ и алтарную часть собора (прежней мечети; ср. т. I, стр. 766) въ Кордовѣ (послѣ 1523 г.), въ которыхъ по цѣпкѣ причинъ примѣнены мавританскіе элементы, почти исчезнувшіе въ работахъ Діего де Силбѣ, а въ 1520 г. извѣстные еще въ Сепарилла Мауог собора въ Сигуэнцѣ. Испанцы

противопоставляютъ чеканному стилю болѣе чистый стиль ранняго ренессанса Діего, въ которомъ очень быстро появляются извѣстныя римскія украшенія — гротески (ср. т. II, стр. 789), подъ названіемъ *Estilo grotesco*.

Еще роскошнѣе, чѣмъ въ церковныхъ сооруженіяхъ, развивается чеканный стиль ренессанса въ испанскихъ полусвѣтскихъ и вполне свѣтскихъ постройкахъ. Истинно роскошнымъ зданіемъ этого стиля является ратуша (*Casa de Ayuntamiento*) въ Севильѣ (см. рис. на стр. 241), которую начали строить въ 1527 г. Діего де Ріаньо (ум. въ 1553 г.). Богатѣйшимъ образомъ украшенное



Дворъ „Каза Сан-Педро“ въ Сарагосѣ. По Ю. Сентенъ-Лурдиту
Ср. текстъ, стр. 241

лѣпными орнаментами зданіе расчленяется въ нижнемъ этажѣ пышными въ стилѣ кориноскихъ пилястрами, съ арабесками, а въ верхнемъ этажѣ еще болѣе пышными коринескими полуколоннами, украшенными также арабесками. Преемникомъ Ріаньо въ этой постройкѣ былъ Мартинъ де Гаинза, закончившій по его планамъ роскошную ризницу Севильскаго собора (см. табл. 20, рис. 2), но лучшее свое „чеканное“ произведеніе онъ далъ въ 1541 г. въ тамошней Королевской канеллѣ, толстыя канделябровыя колонны которой обрамлены богатыми скульптурными украшеніями. Въ Алкалѣ де Генаресъ зданіе коллегіи кардинала Кемменеса и архіепископскій дворецъ, замѣчательный своимъ живописнымъ дворомъ и еще болѣе живописной лѣстницей, являются главными произведеніями великаго Алоисо Коваррубіаса. Въ Леонѣ Хуанъ де Бадахосъ уже въ 1510 г. сталъ украшать фасадъ собора св. Марка такими смѣшанными формами чеканнаго стиля, какія только можно вообразить. Фасадъ университета въ Саламанкѣ (1515—1530), съ готическими еще деталями, принадлежитъ къ самымъ раннимъ и самымъ характернымъ созданіямъ чеканнаго стиля.

Чисто-испанскій свѣжій ранній ренессансъ сказывается также въ домахъ частныхъ лицъ, напримѣръ, въ прелестной „Каза Цапорта“ 1550 г. въ Сарагоссѣ и въ подобномъ же домѣ 1560 г. въ Барселонѣ.

Ложноклассическій итальянскій высокій ренессансъ явственно поступался въ ворота Испаніи уже очень рано. Его первымъ созданіемъ на испанской почвѣ считается оставшійся неоконченнымъ дворецъ въ Альгамбрѣ близъ Гранады, который Карлъ V поручилъ выстроить послѣ 1526 г. Педро Мачукъ (ум. въ 1550 г.), будто бы ученику Рафаэля. Тоскано-дорическій орденъ является въ классической чистотѣ въ нижнемъ этажѣ, а іоническій въ верхнемъ этажѣ не только открытой галлерей, но и походяго на арену круглаго двора съ колоннами, которыя, быть можетъ, заимствованы съ „Вилла Мадама“ Рафаэля (ср. стр. 39). Франсиско де Виллальпандо (ум. въ 1561 г.), переводчикъ Серліо, считается строителемъ парадной лѣстницы во дворѣ Альказара, королевскаго замка въ Толедо, чеканный западный фасадъ котораго приписывается Коваррубіасу, а южная сторона съ широкими дорическими пилястрами (1571) въ рустикѣ является уже значительнымъ созданіемъ главнаго мастера испанскаго высокаго ренессанса Хуана де Геррера (1530—1597), по имени котораго тяжелый, безъ украшеній, но строгій и типичный испанскій высокій ренессансъ называется стилемъ Геррера. Геррера получилъ первоначальное художественное образованіе въ Брюсселѣ и былъ затѣмъ въ Мадридѣ ученикомъ Хуана Баутиста де Толедо (ум. въ 1567 г.), получившаго образованіе въ Римѣ, автора перваго проекта Эскориала, огромнаго монастыря-дворца Филиппа II, съ исполненіемъ и окончаніемъ (въ 1584 г.) котораго неразрывно связано имя Геррера. Рѣдко случалось, чтобы въ одинъ пріемъ создавалось въ такихъ грандіозныхъ размѣрахъ колоссальное зданіе, какъ дворецъ Эскориаль: со своими 16 дворами, 86 лѣстницами, 2673 окнами, со своей посвященной св. Лаврентію купольной церковью, своимъ монастыремъ, своей библіотекой, обширными помѣщеніями для жилья и для гостей, этотъ дворецъ охватывается огромнымъ

прямоугольникомъ, обозначеннымъ угловыми башнями. Внутри, за внушительными въ пять этажей голыми стѣнами, только у входного портала прерванными выступомъ, перекрытымъ строгимъ фронтономъ съ восемью дорическими внизу и восемью ионическими колоннами наверху, скрываются парадныя залы съ коробовыми сводами, огромный дорически купольный храмъ, прототипъ двухэтажной современной придворной церкви; нѣтъ недостатка въ благородныхъ расчлененіяхъ; въ многочисленныхъ дворахъ съ колоннадами, съ дорическими нижними и ионическими верхними этажами, скрыто много очаровательныхъ въ ритмическомъ отношеніи переходовъ, полныхъ настроенія крытыхъ галлерей и удобныхъ для созерцанія уголковъ. Къ послѣдующимъ лучшимъ произведеніямъ Герреры принадлежитъ часть увеселительнаго дворца Аранжуэца, неоконченный, къ сожалѣнію, пятинефный съ коринтскими пилястрами соборъ въ Вальядолидѣ, съ рядами кашель и эмпорами, и особенно солидная и роскошная Севильская биржа (1553—1598). Внѣшній видъ ея съ очень тонкими гранитными пилястрами въ типѣ дорическихъ, въ видѣ лезвья проходящихъ въ нижнемъ этажѣ, кажется бѣднымъ сравнительно со дворцомъ, окруженнымъ красиво расположенными полуциркульными аркадами, внизу дорическими, а вверху ионическими.

Школа Геррера господствовала въ испанской архитектурѣ вплоть до конца XVI вѣка и подлѣе. Если самъ Геррера выражалъ по меньшей мѣрѣ одну сторону испанскаго національнаго характера въ мощномъ благородствѣ своихъ лучшихъ построекъ, то его ученики стали стремиться уже къ международно-барочной обыденности.

Португальскій ренессансъ, наилучше извѣстный намъ послѣ труда Рачинскаго, по изслѣдованіямъ особенно Васконееллоса въ Португаліи и Гаунта въ Германіи, шелъ все же то тамъ, то здѣсь собственными путями. Упоминаемыя Вазари четырехбашенный дворецъ великаго итальянца Андреа Сансовино (ср. стр. 45), жившаго съ 1491 по 1499 г. при дворѣ Іоанна II, повидимому, можно унать вмѣстѣ съ Рогге въ Паласіо да Бакальоа городка Асейтайо. Но явившійся раньше времени чистый ренессансъ Андреа былъ утраченъ также и въ Португаліи. Готическіе, мавританскіе, индійско-натуралистическіе и итальянскіе античные элементы смѣшиваются въ „мануэлевскомъ искусствѣ“ (*Arte manuelina*, ср. т. II, стр. 606—607), изъ котораго послѣ смерти Эмануэля I (1495—1521) лишь постепенно развился болѣе чистый ренессансъ. Хоайо де Кастильо (около 1490 г. до 1550 г. и позже), великій представитель мануэлевскаго стиля, дѣятельность котораго пышно развернулася въ монастырѣ досъ-Геронимосъ въ Белемѣ, въ замкѣ рыцарей Христа въ Томарѣ, въ монастырѣ Побѣды въ Баталѣ, а быть можетъ также на пышномъ фасадѣ церкви „Консейсао-велья“ въ Лиссабонѣ, лишь въ своемъ послѣднемъ достовѣрномъ произведеніи, лоджій „Капелла съ имперфейтасъ“ въ Баталѣ (1533), перешелъ къ настоящимъ, но прихотливымъ формамъ ренессанса. Въ готическо-мавританскомъ замкѣ въ Синтрѣ на его мануэлевскомъ флигелѣ выступаетъ богатая отдѣлка въ видѣ натуральныхъ древесныхъ вѣтвей, стѣны залъ еще

облицованы поливными изразцами, и чистый ранній ренессансъ отраживается показаться только на одномъ порталѣ съ террасой времени Іоанна III (1521 до 1557). Въ монастырѣ Санта Крузъ и въ Се-пелля въ Коимбрѣ французская художественная колонія, повидимому, вышедшая изъ Гальона (стр. 219), уже рано распространяетъ новый стиль. Настоящими португальскими постройками въ стилѣ ранняго ренессанса середины столѣтія являются



Дворъ Евангелистовъ въ Эскориалѣ, работы Хуана де Террера. По Юнгендолю-Гурланту.

ются церкви до-Милагре въ Сантаремѣ и клуатръ въ Пенья-Лонгъ около Синтры.

Высокій ренессансъ является въ Португаліи уже при Іоаннѣ III, поручившемъ дельревести сочиненія Альберти и Витрувія и пославшемъ Франсиско де Толанда (1518 до 1584) въ Римъ изучать искусство Микель-Анджело, которое Франсиско позже защищалъ въ своихъ діалогахъ. Истинный мастеръ высокаго ренессанса Португаліи, Филиппо Терция, былъ, однако, итальянецъ, работавшій съ 1570 г. въ Лиссабонѣ. Обладая большою наклонностью къ мощнымъ пропорціямъ, онъ

умѣлъ вдохнуть въ обычныя формы, предпочитавшія дорическій орденъ, свое личное настроеніе, допуская сперва лишь болѣе строгія вольности барокко. Его лучшіе лиссабонскіе дворцы были разрушены въ 1755 г. землетрясеніемъ. Изъ церквей, болѣею частью двухъ-этажныхъ, внизу дорическихъ, а наверху ионическихъ, сохранились въ Лиссабонѣ фасады Сано Рокье (1575), Сано Антоніо (1579), Сано Виценте де Фора (1590), а въ Коимбрѣ Сэ-нова. Къ нимъ приобщается клуатръ досъ-Филиппо въ Томарѣ. Его преемники пошли по его слѣдамъ. Къ концу столѣтія высокій ренессансъ и въ Португаліи добился полной побѣды.

3. Испанская и португальская скульптура XVI вѣка.

Испанская скульптура XVI вѣка была связана съ архитектурой еще тѣснѣе чѣмъ во Франціи. Поразительно то множество декоративныхъ скульптуръ,

которые украшают дверные и оконные наличники, алтари и алтарные преграды, а часто и сводчатый потолок капеллы. Напримѣръ, съ потолка ризницы собора въ Сигуэнцѣ смотрятъ внизъ триста головъ. Зодчіе почти вездѣ были въ то же время и скульпторами. Извѣстная тяжелая пышность стиля, которая лишь кое-гдѣ уступала мѣсто и некоторой граціи, отличаетъ фигурныя украшенія испанскихъ облицовокъ въ стилѣ ранняго ренессанса, однако, подѣ вновь явившимся итальянскимъ вліаніемъ она быстро и нѣсколько рѣзко переходитъ къ микельанджеловской манерѣ. Наряду съ декоративной каменной скульптурой въ Испаніи въ теченіе всего XVI столѣтія продолжала процвѣтать деревянная раскрашенная скульптура, главнымъ образомъ на большихъ алтаряхъ (retablos), выросставшихъ до размѣровъ гигантскихъ сооруженій. Только здѣсь она готовилась къ еще болѣе великому будущему. Подробно изучилъ ее Дельафуа. Замѣчательно, что многіе крупныя мастера испанской каменной скульптуры посвящали себя рѣзбѣ на деревѣ и, какъ это показываютъ сохранившіеся образцы, иной разъ сами исполняли утонченную расцветку своихъ лучшихъ произведеній золотомъ и красками („al estofado“).

Первымъ испанскимъ скульпторомъ ранняго ренессанса является Бартоломео Ордоньесъ изъ Барселоны (ум. въ 1520 г.), закончившій послѣ смерти Фанчелли (ср. стр. 240) начатый надгробный памятникъ кардинала Ксименеса въ Алькалѣ де Генаресъ. Самъ онъ также не успѣлъ закончить надгробный памятникъ Филиппа Прекраснаго и Юанны Безумной въ Королевской капеллѣ въ Гранадѣ. Лучшими его произведеніями, въ которыхъ соединяются еще суровость и грація, являются два самыхъ раннихъ рельефа св. Евлагіи на преградѣ хора въ Барселонѣ. Изъ мастеровъ, намъ уже извѣстныхъ въ качествѣ архитекторовъ, Диего де Силосъ (ср. стр. 242) какъ скульпторъ далъ самое раннее и свѣжее свое произведеніе въ роцелловномъ деревѣ Христа на алтарѣ капеллы св. Анны въ Бургосскомъ соборѣ, гдѣ находится также его грубо выполненный надгробный памятникъ епископа Акунья, а самыя зрѣлыя и прекрасныя произведенія помѣщены на церковныхъ порталахъ въ Гранадѣ, напримѣръ на порталѣ круговаго обхода (1534) собора, гдѣ помѣщены Мадонна и бюсты апостоловъ. Лучшій рѣзной деревянный алтарь въ Санъ Херонимо въ Гранадѣ, роскошныя колѣнопреклоненныя фигуры жертвователей котораго исполнены, повидимому, имъ самимъ, былъ раскрашенъ кѣмъ-то другимъ. Фелипе Вигарни де Боргонья (ум. въ 1543 г.) является очень крупнымъ мастеромъ въ благородныхъ, нѣжно-роскошныхъ алебастровыхъ рельефахъ Страстей Христовыхъ въ хорѣ Бургосскаго собора, въ рельефныхъ медальюнахъ и отдѣльныхъ фигурахъ изображеній къ „Посланіямъ Апостольскимъ“ собора въ Толедо и въ рѣзанномъ изъ дерева, раскрашенномъ „al estofado“ главномъ алтарѣ Королевской капеллы въ Гранадѣ съ мастерскими статуями колѣнопреклоненныхъ Фердинанда и Изабеллы. Алонсо Берругете (1480—1561), возвратившійся въ 1520 г. изъ Рима и принадлежавши къ болѣе рѣзкимъ представителямъ то болѣе чистаго, то болѣе манернаго итальянизма, былъ собственно скульпторомъ. Его мраморная статуя въ половину натуральной величины св. Левкадіи надъ входной дверью церкви Кристо де ла Вега близъ Толедо

дышитъ чистой красотой Андреа Сансовино. Его работы на леттерѣ въ Толедо (1548) ушли въ сторону микель-анджеловской манеры болѣе, чѣмъ сосѣднія съ ними произведенія Вигарни. Спокойное лежащее изображеніе кардинала Тавера въ Госпиталь-де-афуэра въ Толедо величаво и эффектно возвышается надъ манерными, въ разныхъ позахъ, аллегорическими группами на углахъ памятника. Наконецъ, Берругете является блестящимъ рѣзчикомъ по дереву и живописцемъ въ манерѣ *estofado*, въ особенности во фрагментахъ запрестольнаго образа Санъ Бенито въ музеѣ въ Вальядолидѣ.

Въ бывшемъ королевствѣ Аррагоніѣ Хуанъ и Діего Морланесъ, отецъ съ сыномъ, украсили послѣ 1505 г. фасадъ Санта Энграсіа въ Сарагоссѣ фигурами и



Нагробный памятникъ кардинала Жуана де Тавера въ Госпиталь-де-афуэра въ Толедо работы Алонсо Берругете. По Юшгенделю-Гурлитту.

группами, въ чистыхъ, благородныхъ формахъ среди позднеготическихъ обрамленій. Еще болѣе зрѣлыми въ томъ же направленіи являются произведенія Даміана Формента (ум. въ 1585 г.). Изъ нихъ раскрашенные прежде алебастровыя изображенія изъ жизни Дѣвы Маріи на главномъ алтарѣ собора дель Пиларъ въ Сарагоссѣ (1509

до 1515) задуманы еще въ духѣ поздней готики, а рельефы Страстей Господнихъ на главномъ алтарѣ собора въ Гуэскѣ (1520—1533), также выполненные изъ алебастра и раскрашенные, представляютъ наиболѣе чистый и классическій стиль ренессанса въ испанской скульптурѣ.

Въ Севильѣ, Педро Милланъ, упоминаемый уже въ 1505 г., былъ послѣднимъ представителемъ нидерландско-бургундскаго направленія, какъ это показываютъ его полныя жизни раскрашенные терракотовыя статуи подъ куполомъ собора, его готически-привлекательные святые на порталѣ и полная строгаго величія Сеньора дель Пиларъ (Пиларская Мадонна) внутри собора. Въ это же время, какъ было указано ранѣе (см. стр. 240), природныя итальянцы принесли ренессансъ къ берегамъ Гвадалquivира. Педро Торриджіано (1470—1522), соперникъ Микель-Анджело, съ которымъ мы встрѣтимся еще въ Англии, также кончилъ жизнь въ Севильѣ и оставилъ здѣсь знаменитую раскрашенную терракотовую статую колѣнопреклоненнаго св. Іеронима (въ музеѣ въ Севильѣ), почти голаго, съ неслышаннымъ знаніемъ игры мускуловъ.

Наоборотъ, въ Португаліи культивировались тонкости ранняго ренессанса, именно въ той французской колоніи скульпторовъ въ Коимбрѣ (ср. стр. 246), главные мастера которой Николай „Францозе“ и Хоайо де Руайо (Жанъ де Руанъ) украсили порталъ и кафедру церкви отлично исполненными и тонко задуманными скульптурами.

Во второй половинѣ XVI вѣка испанская скульптура, оставаясь на почвѣ высокаго ренессанса, стала готовиться къ роли, указанной ей слѣдующимъ столѣтіемъ. Деревянная скульптура стала все больше выступать на первый планъ. Гаспаръ Бесерра (1520—1571) стоялъ въ Кастиліи во главѣ движенія. Въ его главномъ произведеніи, запрестольномъ образѣ собора въ Асторгѣ (1553—1569), Юсти хвалитъ идеальную красоту, достоинство и удачный расчетъ на глазъ зрителя. Его знаменитый раскрашенный рельефъ съ изображеніемъ св. Іеронима въ Бургосскомъ соборѣ борется еще, однако, съ оковами микель-анджеловской манеры. За Бесеррой слѣдуетъ Хуанъ де Хули (ум. въ 1577 г.), нидерландецъ по мнѣнію Паломини, итальянецъ по Бермудезу, но во всякомъ случаѣ изъ Рима, прибывшій черезъ Португалію въ Испанію и здѣсь ставшій главнымъ представителемъ микель-анджеловскаго маньеризма, проникнутаго душевнымъ подъемомъ. Вальядолидъ былъ главнымъ полемъ его дѣятельности. Именно онъ, обыкновенно, самъ раскрашивалъ свои лучшія деревянные группы. Его Святіе со Креста въ соборѣ въ Сеговіи, Положеніе во Гробѣ съ поразительно натуральнымъ мертвымъ тѣломъ Христа въ Музеѣ и его захватывающе-патетическая Скорбящая Богоматерь въ Нуэстра Сеньора де ласъ Ангустиасъ въ Вальядолидѣ обозначаютъ важнѣйшіе этапы его развитія. Главный алтарь въ Санта Марія Антигуа показываетъ наружное и внутреннее оживленіе его фигуръ въ полномъ расцвѣтѣ. Въ Севильѣ въ послѣдней трети столѣтія Хербинимо Гернандецъ, мастеръ св. Іеронима въ соборѣ, и Гаспаръ Нуньедъ Дельгадо, авторъ знаменитаго горельефа съ изображеніемъ Іоанна Крестителя въ Санъ Клементе, были представителями поздне-итальянскаго стиля, изъ котораго въ слѣдующемъ столѣтіи выросло національное испанское искусство.

4. Испанская и португальская живопись XVI вѣка.

Испанская живопись XVI столѣтія, болѣе совершеннымъ знаніемъ которой мы обязаны особенно Карлу Юсти, напрасно стремилась собственными силами избавиться отъ нидерландско-итальянскаго стиля, который, благодаря свѣжимъ притокамъ, получалъ все новую пиццу. Все же и здѣсь итальянскія произведенія постепенно оставили въ тѣни нидерландскія.

Изабелла еще въ 1498 г. назначила своимъ придворнымъ живописцемъ нидерландца Хуана де Фландесъ, шестнадцать картинъ котораго изъ жизни Христа на главномъ алтарѣ собора въ Валенсіи (1506—1512) имѣютъ еще въ достаточной степени старо-нидерландскій видъ. Хуанъ де Боргонья (ум. около 1533 г.), братъ Фелипе Вигарни (ср. стр. 242), былъ уже итальянизированнымъ нидерландцемъ, а фрески его изъ Новаго Завѣга въ залѣ

Капитула въ Толедо напоминаютъ флорентійскую школу Гирландайо (ср. т. II, стр. 775). Болѣе значительный по внутреннему содержанію Поетеръ Кемпенеоръ (1503—1580) изъ Брюсселя, прозванный андалузцами Педро Кампанья, также былъ обитальявившійся нидерландецъ. Его полное скорби, по сѣверному суровое снятіе со Креста (1548) въ Севильскомъ соборѣ кажется еще нидерландскимъ произведеніемъ, а сухой, но выразительный алтарь 1553 г., съ лучшими картинами его: „Приведеніе Маріи во храмъ“ и „Христосъ среди учителей“, борется уже съ итальянскими формулами красоты. Великій утрехтскій портретистъ Антоніо Моро (ср. стр. 209) оказалъ непродолжительное, но сильное вліяніе при дворѣ Филиппа II.

Филиппъ II призывалъ, однако, въ Испанію, главнымъ образомъ, итальянскихъ живописцевъ. Великіе мастера, въ родѣ Тициана, присылали только свои картины. Федерико Цуккерио (ср. стр. 72) изъ Урбино и Лука Камбіазио (ср. стр. 90) изъ Генуи пріѣхали сами; лично прибылъ также Пеллегрино Тибальди (ср. стр. 116), девять лѣтъ работавшій въ Эскориалѣ и въ мадридскомъ дворцѣ. Неваннами были братья Бартоломмео и Винченцо Кардуччи (Кардуччо) изъ Флоренціи, изъ которыхъ первый былъ (1560—1608) ученикомъ Цуккерио и вмѣстѣ съ Тибальди работалъ надъ мажорными аллегорическими фресками бібліотеки Эскориала. Доменико Тостокопули „el Greco“, грекъ (около 1548—1614 гг.), въ своихъ раннихъ венецианскихъ произведеніяхъ является какъ ученикъ Тициана и Тинторетто, а въ Толедо съ 1575 г. онъ выработалъ тотъ новый „импрессионистскій“ стиль, который оказалъ вліяніе на развитіе испанскихъ живописцевъ XVII столѣтія. Поэтому далѣе мы найдемъ его (во мавританскѣхъ).

Изъ мѣстныхъ испанскихъ живописцевъ Фернандо Галлегосъ изъ Саламанки (ум. въ 1550 г.) продолжалъ вплоть до половины столѣтія старо-нидерландскій стиль, замѣтный въ его вообще свободныхъ и оживленныхъ картинахъ, находящихся въ соборахъ Саламанки и Заморы. Феррандо Яньесъ де Альмединя, ученикъ Леонардо да Винчи въ 1504—05 гг. во Флоренціи, выполнилъ вмѣстѣ съ Феррандо де Лланосъ шестнадцать картинъ въ леонардовскомъ стилѣ изъ жизни Дѣвы Маріи въ главномъ алтарѣ собора въ Валенсіи. Затѣмъ слѣдуетъ живописецъ Алонсо Берругете (ср. стр. 247), стремившійся въ своихъ алтарныхъ картинахъ въ Коледжио де Сантъ-Иго въ Саламанкѣ отрѣшиться отъ вліянія Микель-Анджело, насколько это для него было возможно. Моложе его былъ Луисъ де Варгасъ изъ Севильи (1502—1568), развившійся въ Италіи въ послѣдователя Рафаэля и Андреа дель Сарто. Его „Рождество Христово“ (1555) выполнено еще въ очень чистыхъ формахъ, болѣе мажорно знаменитое „Моленіе патріарховъ Дѣвѣ Маріи“ (1561) въ Севильскомъ соборѣ, но примѣчательно, что современники называли эту картину за безупречныя ракурсы ноги Адама, казавшіяся имъ самымъ важнымъ въ картинѣ, просто „la gamba“ (нога). Винсенте Хуанъ Масипъ, прозванный Хуанъ Хуанесъ (около 1507—1579 гг.), занимавшій въ Валенсіи подобное же положеніе, какъ Варгасъ въ Севильѣ, былъ еще моложе. Намѣренный, при томъ нѣсколько угловатый рафаелизмъ его многочисленныхъ картинъ, благодаря

испанскимъ типамъ и коричневатому основному тону, почти безсознательно переходить въ нѣчто испанское. Его голова Христа (см. рис. ниже) съ высокимъ лбомъ, большими скулами, полными губами и глубокими горящими глазами, задуманная для картинъ Тайной Вечери съ бурными движениями апостоловъ (напримѣръ, въ музеехъ Мадрида и Валенсіи), а затѣмъ также для отдельныхъ погрудныхъ изображеній (Мадридъ), есть все же самостоятельное художественное созданіе. Наконецъ, самый молодой изъ этихъ „романистовъ“, Пабло де Сёседесъ изъ Кордовы (1538—1618), долго жившій въ Римѣ, совершенно отрекся отъ своей испанской природы и обратился въ подражателя „великой манеры“ Микель-Анджело. Его Тайная Вечера въ музей въ Севильѣ и Успеніе Богородицы въ Мадридской Академіи происходятъ изъ Кордовы. Обѣ картины кажутся намъ, однако, холодными и пустыми.

Хуанъ Фернандецъ иль Наваррете изъ Логроньо (около 1526—1579 гг.), получившій по своему физическому недостатку — онъ былъ глухонѣмой провинце „el Mudo“, среди итальянизирующихъ испанцевъ XVI вѣка представлялъ венеціанское направленіе. Его „Крещеніе Господне“ въ Мадридскомъ музей показывается кромѣ того, что онъ и въ Римѣ примыкалъ къ римлянамъ. Но, послѣ того, какъ онъ былъ призванъ Филиппомъ II къ украшенію Эскориала алгарными образами, у него предъ привезенными произведеніями Тициана раскрылись глаза, и онъ постепенно дошелъ въ своей работѣ до венеціанской мягкости и яркости красокъ, которыми дышатъ его шесть парныхъ изображеній апостоловъ церкви Эскориала: оригинальный грекъ Доменико Теотокопули (около 1548—1614 гг.), дѣйствительно бывшій ученикомъ Тициана въ Венеціи, сталъ прокладывать затѣмъ въ Испаніи, гдѣ онъ появился въ 1575 г., такіе новые пути, что мы должны причислить его къ пионерамъ XVII столѣтія.

Два наиболѣе типичныхъ испанскихъ живописца XVI столѣтія, Моралесъ и Козальо, представляютъ вмѣстѣ съ тѣмъ двѣ главныя области испанской живописи: аскетически-страдающій божественный образъ и полную достоинства, жизни и свѣжести портретную живопись.

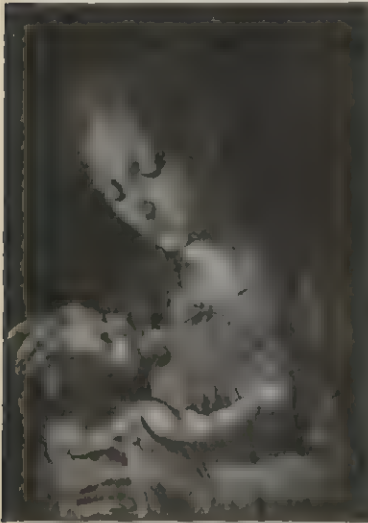
Луисъ Моралесъ, „el divino“, происходилъ изъ Бадахоза, гдѣ онъ и умеръ въ 1586 г. въ глубокой старости. Его мало пріятныя, но полныя глубокой душевной муки религіозныя картины, писанныя въ переработанномъ старо-



Спаситель. Картина Валенто Хуанеса въ Драло въ Мадридѣ. По Голландіи, Трактатъ и К. въ Дерптахъ и Парижѣ.

нидерландскомъ преданіи, изображаютъ предпочтительно Скорбящую Богоматерь и Христа въ терновомъ вѣнцѣ. Удлиненные лица, тонкіе члены, угловатые движенія его фигуръ некрасивы, но частности, слезы, капли крови, проникаютъ въ сердце; общій свѣтло-коричневатый тонъ его картинъ съ темными тѣнями чисто испанскій. Въ музеяхъ Мадрида (см. рис. ниже) и Вѣны очень много его картинъ, онъ есть также въ Луврѣ, въ Эрмитажѣ и въ Дрезденѣ.

Алонсо Санхеъ Козельо изъ Валенсіи, умершій въ 1593 г. въ Мадридѣ въ глубокой старости, взялъ себѣ за образецъ Антоніо Мора. Его величаво и просто задуманные портреты принцевъ и принцессъ, оживленные болѣе съ вѣншией стороны, чѣмъ внутренне, съ отлично написанными богатыми



Мадонна. Картина Алонсо Моратеса въ Прадо въ Мадридѣ. По фотогр. Брауна и Козельо Дорналь и Шаржѣ

платьями, принадлежать къ лучшимъ для своего времени, если ихъ разсматривать съ нѣкотораго разстоянія; изъ этихъ портретовъ мадридскій музей владѣетъ восемью, брюссельскій двумя. Его ученики, какъ Хуанъ Палтохо де ла Крузъ, стоятъ уже на переходѣ къ XVII столѣтію.

Исторія португальской живописи разъяснена со времени Рачинскаго Робинсономъ, Васконселосомъ и Юсти. При Эмануэлѣ Великомъ и Юлианѣ III старо-португальская живопись продолжала двигаться по нидерландскому фарватеру. Фрей Карлосъ, авторъ серіи картинъ изъ Новаго Завета въ лиссабонской галлерей, былъ природнымъ нидерландцемъ. Португальскіе живописцы, однако, учились также въ Антверпенѣ. Слѣдуетъ назвать одного изъ этихъ мастеровъ, мастера Эдуарда, ученика Квингена Метсиса (ср. стр. 192) въ 1504 г. Мастерамъ этого

типа слѣдуетъ приписать нѣкоторыя картины лиссабонской галлерей и Иоанновской церкви въ Томарѣ. Сами португальцы приписывали раньше всѣ лучшія картины этого вѣка мастеру, котораго они называли Граньо (Гранъ) Васко и ставили рядомъ съ величайшими мастерами всего міра, „примѣръ, быть можетъ, единственный во всей исторіи искусствъ приуроченія къ одному полумифическому имени всего, что можетъ быть самаго разнороднаго“, какъ я выразился однажды раньше. Уже Рачинскій призналъ, что ему приписываются въ лиссабонской галлерей самыя различныя картины нидерландской манеры. Изъ предложенныхъ имъ отличительныхъ названій, въ родѣ „мастера изъ Сетубала“, „мастера церкви Богоматери“ и т. д., Юсти удержалъ только названіе „мастера изъ Сайо Бенто“, поражающаго своими художавыми, подвижными мужскими фигурами со впадыми щеками, глубоко сидящими глазами и острыми ястребиными носами. Изъ монастыря Сайо Бенто происходятъ также четыре его картины лиссабонской галлерей. Онъ является мастеромъ сильнаго по выраженію Распятія въ ризницѣ Санта Крузъ въ Коимбрѣ, а также

половины большой серіи картинъ изъ Новаго Завета въ монастырской церкви въ Сетубаль. Рядомъ съ нимъ работаетъ, какъ и онъ находившійся подъ влияніемъ нидерландцевъ, мастеръ, обозначившій себя на „Сомествіи св. Духа“ въ „Санта-Круцъ“ въ Коимбрѣ именемъ Веласко. Такъ какъ Васко является сокращеніемъ фамилии Веласко, а этотъ мастеръ является, дѣйствительно, самымъ выдающимся изъ всего ряда, то мы можемъ признать въ немъ первоначально Гранъ Васко. Въ лиссабонской галереѣ ему принадлежать еще восемь изображеній изъ Житія Богородицы, шесть картинъ на сюжеты изъ Библии въ Томарѣ, въ Сетубаль Благовѣщеніе, Рождество и Воскресеніе Христова. Отъ типовъ его спутника изъ Сайо Венто его фигуры отличаются сжатыми пропорціями и южными широкими головами съ большими, широко разставленными глазами. Такъ называемый живописецъ изъ Вице, Васко Фернандецъ, является значительно болѣе слабымъ; въ тамошнемъ соборѣ сохраняются картины съ его подписью, повидимому фальшивой, на библейскіе сюжеты. Въ противоположность всемъ этимъ мастерамъ Васко Перейра является уже итальянизирующимъ португальскимъ маньеристомъ второй половины XVI столѣтія. Достаточно св. Онуфрія 1538 г. дрезденской галереи, чтобы показать отсутствіе въ немъ характерности. Португальская живопись уже изжила себя къ тому времени, когда испанская начала развиваться такъ самостоятельно, что казалось, будто она стремится превзойти искусство всей Европы.

VI. Английское искусство XVI вѣка.

1) Предварительныя замѣчанія.

Окруженная моремъ Англія, суровымъ трудомъ и кровавой борьбой достигла того мірового положенія, которымъ она обязана своей необыкновенной силѣ воли, производительности и положенію среди мірового океана. Упрямые и дальновидные государи, какъ Генрихъ VIII въ первой половинѣ столѣтія, а Елизавета во второй, содѣйствовали подъему островного государства во всехъ видахъ торговли и обмѣна. Извѣстно, что и англійская поэзія елизаветинскаго вѣка, выдавашаго появленіе драмъ Шекспира, оказала мощное влияніе на весь міръ. Тѣмъ болѣе удивителенъ фактъ, что та Англія, которой въ средніе вѣка въ области изобразительныхъ искусствъ принадлежала одна изъ руководящихъ ролей, теперь, несмотря на все художественныя предпріятія Генриха VIII, въ продолженіе всего этого періода не можетъ похвалиться почти никакими самостоятельными произведеніями творчества и въ сущности была предоставлена работамъ приведенныхъ изъ за моря итальянскихъ, нѣмецкихъ и нидерландскихъ художниковъ. Исторія англійскаго искусства XVI вѣка существуетъ лишь до тѣхъ поръ, пока въ области архитектуры продолжаетъ жить „перпендикулярный стиль“ (ср. т. II, стр. 614) съ его плоскими „арками Гюдоровъ“, и пока англійскіе сельскіе замки продолжаютъ развиваться соответственно потребностямъ своихъ обитателей.

2. Англійская архитектура XVI вѣка.

Церковная и полуцерковная архитектура Англии въ продолженіе всего XVI вѣка твердо держалась „перпендикулярной“ поздней готики. Даже самый блестящій цвѣтъ этого холодно расчитаннаго и вмѣстѣ фантастически эффектнаго стиля, знаменитая капелла Генриха VII въ Вестминстерскомъ аббатствѣ, была закончена лишь при свѣтѣ новаго столѣтія (1502—1520). Не менѣе знаменитая капелла Кингс-Колледжа въ Кембриджѣ, чудо англійской поздней готики, была закончена лишь при Генрихѣ VIII. Крестъ-Черчъ-Колледжъ въ Оксфордѣ, созданіе кардинала Уольсея, былъ начатъ въ этомъ стилѣ еще въ 1525 г., а Тринити-Колледжъ въ Кембриджѣ, основанный Генрихомъ VIII, еще въ 1546 г. Крестъ-Черчъ обладаетъ одной изъ самыхъ красивыхъ галлерей перпендикулярнаго стиля, а Тринити-Колледжъ въ Кембриджѣ получилъ уже капеллу въ стилѣ ренессанса.



Планъ Госволдъ-Гоуза въ Кенсингтонѣ.
По Р. Бломфильду.

Постепенныя измѣненія стиля, приведшія въ Англии къ полнѣйшему италяннзму лишь послѣ 1600 г., произошли здѣсь главнымъ образомъ въ жилыхъ постройкахъ знати. Уже кардиналъ Уольсей началъ строить замки Уайтголлъ (тогда еще Юркъ-Гоузъ) и Гемптонъ-Кортъ, типичные дворцы первой половины XVI вѣка. Послѣ паденія Уольсея оба были окончены Генрихомъ VIII, съ своей стороны по-

строившимъ Сентъ-Джемскій дворецъ и Попсечъ. Отъ Попсеча ничего не сохранилось, отъ Уайтголла кое-что; Сентъ-Джемскій дворецъ уступилъ мѣсто новому аданію. Только широко раскинувшійся Гемптонъ-Кортъ сохранился въ своемъ строгомъ величіи.

Англійскіе дворцы и усадьбы въ планѣ и способахъ стройки развивались въ новыя образованія сами изъ себя англійскими руками, отвѣчая англійскимъ потребностямъ жизни. Это развитіе, хорошо очерченное недавно Бломфильдомъ, является, быть можетъ, единственной частицей собственно-англійской исторіи искусства XVI вѣка. Пржекіе замки, укрѣпленные и приуроченные къ неровностямъ почвы, уступили мѣсто замкамъ съ обширными, замкнутыми со всѣхъ сторонъ четырехугольными дворами, затѣмъ, съ ростомъ безопасности и увеличивающаея потребностью въ свѣтѣ и воздухѣ, эти дворы стали открываться съ одной стороны такъ, что ихъ планъ съ выступомъ среднихъ воротъ принялъ форму буквы Е, а при повтореніи этого процесса съ задней стороны — форму П; прежняя средняя зала постепенно утратила свое значеніе жилого помѣщенія, и вмѣстѣ съ лѣстницами, значительно измѣненными въ деревянномъ стилѣ, стала передней; прежнія залы были замѣнены огромными, длинными „галлереями“, и въ то же время отдѣльныя комнаты, раньше сообщавшіяся только между собою, стали соединяться коридорами: всѣ эти измѣненія можно

особенно ясно проследить в Англии, где они своеобразно сложились. Больше старыми усадьбами замковой архитектуры являются, например, Гаддон-Голль и Соут-Вингфильд-Манор-Гоузъ в Дерби. Строительную систему съ замкнутыми четырехугольными дворами представляют въ величественныхъ размѣрахъ Нонсезъ и Гемптонъ-Кортъ, а въ меньшихъ размѣрахъ и съ болѣе строгой и чистой отдѣлкой усадьбы Лейеръ-Марней въ Эссекъ и Сеттонъ-Плестъ (1521—1527) въ Сэррей. Для плана въ видѣ Е, въ числѣ другихъ, типичны Чарльтонъ-Гоузъ въ Вильтширъ въ его прежнемъ видѣ, Коршемъ-Кортъ около Бата и Нортъ-Миммесъ въ Герфордширъ (около 1600 г.), а для формы въ видѣ Н Шау-Гоузъ въ Беркширъ (1551) и Голландъ-Гоузъ (1607) въ Кенсингтонъ (см. рис. на стр. 254). Лонгфордъ-Касль около Сольтсбери (1580) высятся на треугольномъ основаніи, которое, повидимому, должно символизировать Троицу. Самый ранній примѣръ большой галлерей находится въ Гемптонъ-Кортъ; роскошная галлерей его, оконченная въ 1586 г., погибла при позднѣйшей перестройкѣ. Такое вытянутое въ длину помѣщеніе сохранилось, например, въ Гардвикъ-Голль (1590—1597) около Мансфильда.

Старые планы этихъ и многихъ другихъ замковъ находятся въ музѣ Сола (Solone-Museum) въ Лондонѣ. Такъ какъ нѣкоторые изъ нихъ восходятъ къ Джону Торне, архитектору елизаветинской эпохи, то предполагаютъ, что ему можно приписать всѣ большіе английскіе дома того времени. Однако, вѣроятно, и то не исполнѣ, что онъ построилъ Рѣнтонъ-Голль и Кэрби-Гоузъ въ Нортгемптонширъ. При томъ вообще достовѣрныя въ художественномъ смыслѣ имена английскихъ архитекторовъ этого времени крайне рѣдки. Все же слѣдуетъ назвать архитектора поздняго елизаветинскаго времени, Роберта Смитсона (ум. въ 1614 г.), построившаго Лонглетъ въ Вильтширъ (1567) и Воллатонъ около Ноттингема (1580). Первые мотивы украшеній въ стилѣ ренессанса нѣкоторыхъ изъ этихъ жилыхъ построекъ церквей и капеллъ колледжей первой половины XVI столѣтія обязаны своимъ происхожденіемъ, главнымъ образомъ, итальянскимъ художникамъ, призваннымъ въ Англию Генрихомъ VIII. Мастера, какъ Пьетро Торреджани, Бенедетто Ровеццано (1474—1552) и Джованни да Майано принесли въ Англию вмѣстѣ съ орнаментикой ранняго ренессанса и терракоттовую пластику, вслѣдствіе чего украшеніе кирпичныхъ построекъ терракоттовыми украшениями стало однимъ изъ первыхъ дѣлъ англійскаго ранняго ренессанса. Эти терракоттовые части съ ихъ итальянскими орнаментами чрезвычайно подходятъ къ перпен-



Камень въ Кобгемъ (Кентъ). По Р. Бломфильду. Ср. текстъ, стр. 257.

дикулярному стилю съ его фронтонами и оконными косяками въ неоконченномъ домѣ Мейеръ-Марией (1500—1525) въ Эссекѣ и въ красивомъ, впоследствии лишенномъ сѣвернаго двороваго флигеля Сѣттонъ-Плесѣ (1521—1527), прославленномъ Деллемъ въ качествѣ представителя самаго утонченнаго расцвѣта чисто-англійскаго искусства того времени. Терракотты Джованни да Майяно на кирпичномъ Гемптонъ-Кортѣ (1515) кажутся менѣе подходящими. Терракоттовый гербъ Іоулея, помѣщенный надъ входомъ во дворъ съ часами, украшенный обнаженными „putti“ и коринтскими полуколоннами, вѣстѣ съ сосѣдними терракоттовыми рельефными бюстами римскихъ императоровъ въ медальонахъ въ видѣ вѣнковъ принадлежать къ наиболѣе раннимъ работамъ чистаго ренессанса въ Англии. Въ церквахъ и капеллахъ, однако, самые утонченныя итальянскіе орнаменты очень слабо вяжутся съ формами перпендикулярной поздней готики, что ясно замѣтно въ капеллѣ Сольсбери (1520), Кристъ-Черча въ Гемпширѣ, въ надгробной капеллѣ епископовъ Фокса и Гардинера (1528—1535) въ Винчестерскомъ соборѣ и въ надгробной капеллѣ епископа Веста (около 1533 г.) въ соборѣ въ Или.

Къ итальянскому вліянію присоединилось вліяніе Гольбейна, великаго нѣмецкаго мастера (ср. стр. 158), проживавшаго въ Лондонѣ съ короткими перерывами въ 1526—1528 гг. и съ 1532 по 1543 г. Обыкновенно утверждаютъ, что Гольбейнъ оказалъ вліяніе на англійскую архитектуру; но, кромѣ отличнаго по силѣ рисунка камня въ Британскомъ музее, нельзя указать другихъ строительныхъ проектовъ его руки.

За итальянцами и Гольбейномъ явились нѣмцы и видерландцы второй половины XVI столѣтія. Они принесли съ собой свой напыщенный, переходящій въ барокко высокій ренессансъ, проекты Ганса Вредемана де Врса (ср. стр. 183) и ему подобныхъ. Они также не выступали въ роли настоящихъ архитекторовъ, а ограничивались, главнымъ образомъ, постановкой порталовъ, каминовъ и тому подобныхъ украшенныхъ частей; однако, благодаря имъ, англійскіе замки стали постепенно украшаться внутри и снаружи пилястрами и полуколоннами античныхъ орденовъ въ произвольной переработкѣ. Напыщенность этой архитектуры равняется напыщенности до-шекспировской поэзіи елизаветинскаго вѣка. Она пришла извнѣ, что показываютъ именно англійскія зданія этого времени, такъ какъ доказано, что они возникли безъ чужеземной помощи, показываютъ просто украшенные и красивые по формамъ коллегіальные дома въ родѣ Сенъ-Джонсъ-Колледжа въ Оксфордѣ, прѣстѣя, задуманныя въ хорошихъ пропорціяхъ усадьбы, напримѣръ Ноль (Knole) въ Кентѣ съ его болѣе старыми частями, Литтлькотъ (1580) и Лайвденъ-Вильдингъ въ Нортгемптонширѣ.

Относительно Бѣрглей-Гоуза, въ которомъ ясно выступаютъ формы ренессанса, извѣстно, что онъ (послѣ 1561 г.) былъ отдѣланъ нѣмцами. Лонглетъ (послѣ 1567 г.) обогащенъ уже тремя родами пилястровъ. Уоллатонъ-Гоузъ, со средней, несообразно высоко поднимающейся надъ главной двухъэтажной частью зданія и ея трехъэтажными угловыми башнями, считается англйчанами типичнымъ зданіемъ нѣмецкаго ренессанса, вслѣдствіе поясовъ на его пилястрахъ и фронтоновъ

съ волктами на угловыхъ башняхъ. Нѣмецкими считаются также достаточное барочный средний выступъ Лонгфордъ-Кастля и такъ называемая Porta Honoris Кайпостъ-Колледжа въ Оксфордѣ, раньше ошибочно приписанная нѣкому Теодору Гавеусу изъ Клеве. Самыми красивыми камнями этого скорѣ нидерландскаго, чѣмъ собственно-нѣмецкаго стиля, обладаетъ Ноль; Кобгеъмъ въ Кентѣ также обладаетъ великолѣпнымъ образчикомъ этого рода камня, очагъ котораго охваченъ коринтскими колоннами съ поясами, а надъ нимъ, по сторонамъ поля съ гербомъ, стоятъ атланты и каріатиды (см. рис. на стр. 255). Этому нѣмецкому влиянію пришелъ на смѣну классицизмъ Инриго Джонса (1572—1651), въ которомъ средний англичанинъ видитъ триумфъ английской архитектуры, а люди, смотрящіе глубже, сожалеютъ, что английская архитектура не продолжала самостоятельно развиваться на основѣ такихъ построекъ, какъ Сѣттонъ-Плесъ.

3. Английская скульптура XVI вѣка.

Въ области художественной скульптуры въ Англии въ первой половинѣ XVI вѣка работали только итальянцы, а во второй только нѣмцы и нидерландцы. Наиболѣе значительные итальянскіе скульпторы Генриха VIII были названы ранѣе. Уже Вазари хвалилъ ихъ и упоминалъ ихъ работы въ Англии. Пьетро Торреджани (1470—1528), товарищъ Микель-Анджело по учению, разбиившій ему носъ, авторъ полнаго жизни большого раскрашеннаго крупнаго терракотоваго рельефа съ изображеніемъ колѣнопреклоненнаго св. Іеронима, въ музее въ Севильѣ, является отличнымъ послѣдователемъ школы Донателло (черезъ Бертольдо, ср. стр. 19) и мастеромъ, правда, преувеличивавшимъ дѣйствительность, но не черезъ очки Микель-Анджело. Въ Англию онъ прибылъ въ 1512 г., чтобы возвести надгробный памятникъ короля Генриха VII и его супруги Елизаветы Йоркской въ Вестминстерскомъ аббатствѣ (1512—1519). Кроме того, правдивыя бронзовыя изображенія королевской четы покоятся на черномъ мраморномъ саркофагѣ, украшенномъ вызолоченными пиллястрами и чарующими своей жизненностью небольшими бронзовыми рельефами. Особой вѣрностью природѣ отличается тамъ же находящееся бронзовое лежащее изображение Маргариты Ричмондской, также работы Торреджани. Лучшимъ образцомъ его художественной терракоты въ Англии является благородный надгробный памятникъ д-ра Юнга въ Ролльсъ Бильдингсѣ въ Лондонѣ (1516). Бенедетто да Ровеццано и Джованни Маньяно предприняли около 1520 г. роскошный надгробный памятникъ кардинала Уольсея, къ сожалѣнію, не выполненный и послѣ его смерти по приказанію Генриха VIII законченный для него.

Нѣмецко-нидерландская скульптура второй половиною XVI вѣка также занялась въ Англии порталами, камнями и, главнымъ образомъ, надгробными памятниками того типа, который нидерландская школа воздвигала въ то время во всей сѣверной Европѣ. Въ особенности были излюблены свободно стоящія сооруженія изъ различныхъ сортовъ мрамора и алебастра въ видѣ стѣнъ съ коринтскими колоннами, обнимавшей саркофагъ. Много было также и настѣнныхъ гробницъ, для украшенія которыхъ примѣнялись пле-

тепiя изъ завитковъ. Фигуры умершихъ на плитахъ саркофаговъ показываютъ известное стремленiе къ правдѣ и изиществу исполненiя, но въ то же время рѣдко идутъ дальше поверхностнаго схватыванiя формъ. Къ лучшимъ произведенiямъ этого рода относится роскошная гробница лорда и лэди Дакри (1595) въ старой церкви въ Челси, спокойныя и благородныя памятники графини Гертфордъ (ум. въ 1563 г.) въ соборѣ въ Сольсбери и памятникъ Радклифа, герцога Суссекса въ церкви въ Боргеми въ Дессекѣ. Раскрашенныя алебастровыя лежачiя изображенiя сэра Джильса Добеней и его супруги въ Вестминстерскомъ аббатствѣ относятся еще къ первой половинѣ этого перiода, а прекрасныя лежачiя изображенiя лэди Мильдредъ Берлей (ум. въ 1588 г.) и ея дочери — къ концу его. Въ болѣе ремесленныхъ работахъ этого рода, встрѣчаемыхъ во всѣхъ английскихъ церквахъ, принимали участiе, конечно, и англiйскiя руки. Потребность передавать потомству изображенiя умершихъ въ пластическомъ исполненiи была расцѣптана въ Англии такъ же, какъ и потребность закрѣпить черты живыхъ кистью на какомъ-либо плоскости; но лишь самыя избранныя могли себѣ позволить привлекать къ этой работѣ шотландскихъ художниковъ — любимцевъ знати.

4. Англiйская живопись XVI вѣка.

Отблескомъ великаго средневѣковаго искусства Англии является лишь нѣкоторыя англiйскiя картины на стеклѣ первой половины XVI столѣтiя. Ихъ изслѣдовалъ Уистлекъ. Намъ придется ограничиться по поводу ихъ лишь немногими замѣчанiями. И въ этой области воочию приобрѣло почву въ Англии нидерландское искусство. Уже святые съ горящими глазами и библейскiе сюжеты на окнахъ церкви въ Файрфордѣ (ер. т. II, стр. 619) начала XVI вѣка были, какъ оказалось, нидерландскаго происхожденiя, а относительно знаменитыхъ расписныхъ оконъ 1532 г. въ Личфильдскомъ соборѣ известно, что они были привезены въ Англию изъ Нидерландовъ, именно изъ монастыря Теркенроде. Нѣкоторыя изъ оконъ Вестминстерскаго аббатства также происходятъ изъ Нидерландовъ. Съ другой стороны здѣсь работали для Генриха VIII также и отличные англiйскiе живописцы по стеклу Джемсъ Никольсонъ и Бернардь Флауэръ. Къ наиболѣе тонкимъ англiйскимъ произведенiямъ на стеклѣ XVI вѣка принадлежатъ картины восточнаго окна собора въ Винчестерѣ и двадцать пять роскошныхъ оконъ въ Кингъ-Колледжѣ въ Кембриджѣ, въ верхнихъ поляхъ которыхъ событiя Ветхаго Завета прогнвопоставляются новозавѣтнымъ на нижнихъ поляхъ, какъ прообразы. Вальволь опубликовалъ условiя на ихъ изготовленiе, заключенныя Генрихомъ VIII „въ восемнадцатый годъ царствованiя“ (въ 1526 г.) со стекольными мастерами Френсисомъ Вилламеономъ изъ Саутварка и Симономъ Саймондсомъ изъ Вестминстера. Уже они держатся свѣтлаго легкаго красочнаго стиля позднѣйшей живописи по стеклу. Для композицiи они пользовались несомнѣнно континентальными образцами, напримѣръ, для одной изъ самыхъ краснорѣчивыхъ — картономъ Рафаэля съ изображенiемъ Ананiя, рисунокъ котораго былъ присланъ, вѣроятно, изъ Брюсселя.

Английская станковая живопись XVI вѣка была еще менѣ самостоятельна. Перечислять имена второстепенныхъ и третьестепенныхъ итальянскихъ живописцевъ, въ теченіе первой ея половины работавшихъ въ Англии, не входитъ въ нашу задачу. Вальполь уже въ XVIII вѣкѣ сообщилъ почти все, что можно было сказать по этому поводу. Никольсъ и Шарфъ въ XIX вѣкѣ добавили очень немногое. Слѣдуетъ особенно указать на ученика Гирляндаио Тото (Антоніо) дель Нунціата (род. въ 1498 г.), игравшаго известную роль при украшеніи прекраснѣйшаго дворца Генриха VIII, погибшаго замка Понсѣча. Объ английскихъ „Sergeant-painters“ (придворныхъ живописцахъ) короля въ родѣ Джона Броуна (ум. въ 1532 г.) и Эндриу Райта (ум. въ 1543 г.) мы знаемъ только ихъ имена. Свѣтъ Ганса Гольбейна, единственнаго великаго художника, посвятившаго свои силы Англии въ первой половинѣ столѣтія (ср. стр. 156), отодвинулъ въ тѣнь всѣхъ прочихъ жившихъ тамъ иностранныхъ и мѣстныхъ живописцевъ. Онъ сталъ въ Англии почти исключительно портретистомъ. Страна, установившаяся протестантской, не давала больше простора для религіозныхъ изображеній. Въ Англии, однако, не было недостатка въ богатствѣ и въ сознаніи собственнаго достоинства, которыя всегда и вездѣ порождали сильную портретную живопись.



Портреты-миниатюры Генриха VIII и Франциска II въ Вандзорскомъ замкѣ работы Николая Гилларда. По Р. Р. Геймсу.

Самымъ известнымъ итальянскимъ живописцемъ, посѣтившимъ Англию во второй половинѣ XVI столѣтія, былъ Федерико Цуккерио (ср. стр. 72), въ 1574 г. прибывшій въ Лондонъ, но скоро снова уѣхавшій. Ему правильно приписывается портретъ королевы Елизаветы въ Гемптонъ-Кортѣ. Большинство его английскихъ портретовъ находится въ помѣстьяхъ знати. Но теперь и английской портретной живописью завладѣли главнымъ образомъ нидерландцы. Послѣ Гольбейна, о которомъ уже шла рѣчь (стр. стр. 158 и 256), прѣхалъ Антоніо Моро (ср. стр. 209), написавшій портретъ сэра Томаса Грешама Национальной портретной галлерей (National portrait gallery), Маркусъ Герардъ старшій изъ Брюгге (около 1530—1600 гг.), въ 1571 г. ставшій придворнымъ живописцемъ Елизаветы, и его сынъ того же имени (1561—1635), которому принадлежать вѣроятно портреты королевы въ Гемптонъ-Кортѣ и въ Национальной портретной галлерей и достовѣрно принадлежать портреты

Кемдена и Сеселя герцога Эксетерскаго, а также безжизненное изображеніе мирной конференціи 1604 г. въ томъ же собраніи. Лукасъ де Геере (1534 до 1584), котораго можно прослѣдить тамъ же, наконецъ Коркеліусъ Кетель, жившій съ 1578 до 1581 г. въ Лондонѣ, гдѣ лишь Национальная портретная галлерія владѣеть характернымъ портретомъ его искусной работы.

Англійскимъ портретистомъ Эдуарда VI упоминается въ 1551 г. Вильямъ Стритъ, которому Ваагенъ приписалъ портретъ герцога Эссекскаго въ Арндель-Кастлѣ съ подписью „Вильямъ Стротъ“, — слабое подраженіе Гольбейну. Болѣе ясными являются только некоторые англійскіе миниатюристы, которыхъ сэръ Ричардъ Р. Хольмесъ подвергъ недавно обстоятельному изслѣдованію. Утверждаютъ, что уже Гольбейнъ писалъ миниатюры въ видѣ маленькихъ самостоятельныхъ картинокъ, хотя ему нельзя приписать ни одной изъ имѣющихся вещей этого рода. При всемъ томъ Николай Гиллардъ (1537—1619) опредѣленно называетъ себя его ученикомъ; весьма поучительно также, что Гиллардъ въ своихъ письменныхъ замѣткахъ признаетъ себя приверженцемъ живописи въ родѣ „пленера“, а именно: онъ рекомендуетъ, во избѣжаніе безнуждныхъ тѣней, писать лица только на открытомъ воздухѣ. Большинство его действительно свѣтлыхъ, лишенныхъ тѣней, маленькихъ портретовъ, написанныхъ на зеленомъ или синемъ фонѣ, находится въ Виндзорскомъ замкѣ, въ Вельбекскомъ аббатствѣ и въ Монтею-Гоуэлъ въ Лондонѣ. Его ученикъ Несаакъ Оливеръ (1564—1617) пошелъ по его стопамъ. Изъ его портретовъ, хранящихся въ тѣхъ же собраніяхъ, портретъ сэра Филиппа Сиднея въ Виндзорѣ, изображеннаго во весь ростъ на фонѣ своего сада, отличается проницательнымъ выраженіемъ и тонкостью исполненія. Исторія средневѣковаго искусства занимается обыкновенно миниатюрами картины рукописей; начиная уже съ XVI столѣтія исторія искусства понимаетъ подъ миниатюрами преимущественно небольшіе портреты, написанные болѣею частью на слоной кости или на металлическихъ пластинкахъ.

VII. Скандинавское искусство XVI вѣка.

I. Предварительныя замѣчанія.

Кальмарская унія была подавлена въ стокгольмской рѣзнь (1520). Послѣднему королю уніи Христіану II Датскому (1513—1523) въ Швеціи въ лицѣ Густава I (1523—1564) наследовалъ домъ Вазы, между тѣмъ какъ въ Дании, соединенной съ Норвегіей, продолжалъ править Ольденбургскій домъ. Послѣ реформации искусство и въ Дании, и въ Швеціи стало вполнѣ придворнымъ, и придворными художниками были здѣсь, какъ и въ Англии, почти исключительно иностранцы. Среди этихъ иностранцевъ въ Швеціи и Дании почти не было итальянцевъ, а главнымъ образомъ нѣмцы и нидерландцы. Оставляя въ сторонѣ простыя жилия постройки помѣстнаго дворянства, которыя здѣсь, какъ и въ Англии, были мѣстной стронки, скандинавское искусство этого

времени является поэтому въ сущности лишь проявленіемъ нѣмецкаго и нидерландскаго искусства XVI столѣтія. Поэтому мы лишь было коснемся его, хотя для его исторіи отнюдь нѣтъ недостатка въ отличныхъ изслѣдованіяхъ. Фр. Бекеттъ далъ небольшую, но исчерпывающую исторію датскаго искусства XVI вѣка. Ей предшествуютъ и за ней слѣдуютъ иллюстрированныя изданія того же Бекетта, Ф. Мельдаля, Магнусъ-Петерсена и Е. Ф. С. Лунда, а также сочиненія и статьи Сигурда Мюллера, Корнеруна и другихъ. Шведскій ренессансъ послѣ стариннаго атласа Дальберга систематически обработанъ особенно Ушмаркомъ.

2. Скандинавская архитектура XVI вѣка.

Важнѣйшими датскими усадьбами второй трети XVI вѣка съ упомянутымъ уже національнымъ характеромъ являются Наккебѣлле, Гесселагергоръ и Рюгоръ на Фюненѣ, Эгесковъ, Борребю и Гиссельфельдъ въ другихъ мѣстностяхъ. Это суровыя, окруженныя водою кирпичныя постройки наподобіе замковъ, съ многоугольными или круглыми угловыми башнями и башней съ лестницей въ серединѣ противоположной стороны, съ фронтонами по узкимъ сторонамъ и съ особенно характернымъ выступающимъ верхнимъ полуэтажомъ, который въ видѣ хода съ бойницами тянется подъ крышей. Средневековые фризы съ полукруглыми арками, разделяющие этажи, находятся въ странномъ контрастѣ съ украшениями въ стилѣ ренессанса, которые постепенно являются и распространяются по фронтонамъ и порталамъ подъ каменными наличниками.



Замокъ Гесселагергоръ. По Ф. Бекетту.

У Рюгора (1535) еще простой ступенчатый фронтонъ; у Гесселагергора (1538) закругленные фронтоны съ расчлененіемъ въ стилѣ ренессанса безъ частностей въ античномъ стилѣ (см. рис. выше); у Эгескова (1554) ступенчатый фронтонъ, ступени котораго зашлнены четвертями круга, и строгій коринтскій портикъ въ стилѣ ренессанса; Наккебѣлле (1559) имѣетъ уже фронтонъ съ волютами, порталъ съ фронтономъ въ чистомъ стилѣ ренессанса и каминъ, охваченный полуколоннами, ионическими вверху, а внизу суженными наподобіе канделябровъ. Подобныя же усадьбы въ Схооленѣ, принадлежавшемъ тогда Дании, не имѣютъ выступающаго полуэтажа подъ крышей.

Въ послѣдней трети столѣтія датскіе замки стариннаго типа стали мало-по-малу превращаться въ дворянскіе замки болѣе свободныхъ формъ, надъ перестройкою которыхъ или постройкою заново работали приващные изъ-за

границы зодчіе. Пути теперь стали указывать королевскіе замки. Ренессансъ завладѣлъ отнынѣ зданіями цѣлкомъ, и вмѣстѣ съ итальянскими формами появилось также сѣверное плетеніе изъ завитковъ и оковка (ср. стр. 124). Важнѣйшимъ датскимъ королевскимъ замкомъ этого типа является Кронборгъ около Гельсингера (см. рис. ниже). По типу сооруженія, съ фронтонами на крышѣ, угловыми башнями, бойничнымъ ходомъ, онъ задуманъ еще въ средневѣковомъ духѣ, но въ его широкихъ пропорціяхъ, закругленныхъ шлемахъ башенныхъ шпилей, въ его фронтонныхъ окнахъ и крышахъ отражается нидерландскій ренессансъ, получившій свой окончательный видъ отъ упомянутого уже нидерландца Антониса ванъ Ойбергева (Антонъ фонъ Оббергена, ср. стр. 129), назначеннаго въ 1594 г. городскимъ архитекторомъ въ Данцигѣ.

Въ томъ же стилѣ съ разнообразными частностями явился замокъ Валлѣ. Первымъ купольнымъ зданіемъ чистаго высокаго ренессанса съ тяготивіемъ



Замокъ Кронборгъ около Гельсингера. По ф. Лоддана.

отдѣльныхъ частей къ центру была усадьба великаго астронома Тихо де Браге Уранеборгъ, въ сожалѣнію не сохранившаяся (1578—1581), строитель которой, антверпенецъ Гансъ ванъ Стеенвинкель старшій, ранее построилъ ратушу въ Эмденѣ.

Шведскій дворъ развилъ въ теченіе XVI вѣка еще болѣе богатую дѣятельность, чѣмъ датскій. Уже первый Густавъ Ваза приказалъ отстроить древніе замки въ Стокгольмѣ, Свартсѣ и Кальмарѣ и началъ постройку замковъ, служившихъ затѣмъ образцами, въ Грисгольмѣ (1537), Вадстенѣ (1545) и Упсалѣ (1549). При Эрихѣ XIV (1560—1568), изучавшемъ Витрувія, и Юганнѣ III (1568—1592), которому приписывается изреченіе: „Строить это наша лучшая радость“, постройки эти были закончены.

Въ Стокгольмѣ и Упсалѣ находимъ нѣмецкаго строителя Павла Шютца (ум. послѣ 1570 г.); въ Стокгольмѣ и Кальмарѣ работаютъ Якобъ Рихтеръ изъ Фрейбурга (ум. въ 1571 г.). Изъ трехъ братьевъ Паръ, прибывшихъ изъ Мекленбурга, старшій, Юганнъ Балтистъ Паръ въ 1579 г. возвратился обратно въ Германію, между тѣмъ какъ архитекторъ Францискъ умеръ въ Упсалѣ въ 1580 г., а Доминикъ, рабогавшій въ Кальмарѣ, умеръ въ Швеціи въ 1602 или 1603 г. Но главный строитель замковъ въ Стокгольмѣ и Свартсѣ,

Виллемъ Бой (ум. въ 1592 г.), былъ опять-таки нидерландцемъ, какъ и его современникъ Арендтъ де Руа, руководившій въ 1566—1590 гг. постройкой замка въ Вадстенѣ.

Эти шведскіе замки XVI вѣка являютъ большую часть еще старый планъ. Флигеля, окружающіе дворъ, обыкновенно отдѣляются угловыми башнями. Постепенно и здѣсь появляется большая правильность въ расположеніи; на фронтонахъ, порталахъ, оконныхъ наличникахъ и балюстрадахъ являются формы ренессанса. Въ дворцовой капеллѣ въ Стокгольмѣ примѣнены колонны въ античномъ духѣ подъ готической стрѣлчатой аркой. Римскія аркады, античные профили и закругленные фронтоны встрѣчаются въ суровомъ по-средневѣковому замкѣ Грисгольмѣ (см. рис. ниже) съ мощными башнями, отстроеномъ въ неправильномъ по очертаніямъ планѣ (см. рис. выше). Въ зданіи сгорѣвшаго въ 1686 г. замка Свартебо круглый залъ съ куполомъ и круглый дворъ съ аркадами были выполнены уже по идеямъ высокаго ренессанса. Замокъ въ Вадстенѣ является первымъ дворцомъ въ истинномъ стилѣ шведскаго ренессанса. Классическимъ духомъ проникнута его дорическій сѣверный порталъ, два главные фронтона, при чемъ западный со статуями въ нишахъ между дорическими и ионическими пилястрами, оконченный лишь въ 1630 г., принадлежитъ къ самымъ роскошнымъ для своего времени. Замокъ въ Кальмарѣ былъ превращенъ упомянутыми уже братьями Шаръ во дворецъ въ стилѣ ренессанса съ прекрасными дорическими порталами во дворѣ (см. рис. на стр. 264). Изъ замковъ знати, большею частью тяжелыхъ и простыхъ, Туннельсе, послѣ перестройки въ 1584 г., красуется своимъ богатымъ расчлененіемъ, великолѣпными фронтонами въ стилѣ ренессанса и дорическимъ главнымъ порталомъ.

Изъ стокгольмскихъ церквей XVI столѣтія, сохраняющихъ еще средневѣковые планъ и зданіе съ богатыми сѣчатыми и звѣздчатыми сводами, каштелями пилястровъ и фронтонами порталовъ, проникнутыхъ формами ренессанса, слѣдуетъ отмѣнить, кромѣ Риддаргольської церкви, перестроенной въ 1568—1575 г. въ трехнефную готическую церковь зальнаго типа, церковь св. Іакова 1588 г. также трехнефную и зальнаго типа, стройка которой была прервана въ 1592 г. и закончена уже въ XVII вѣкѣ въ



Планъ замка Грисгольма. По Г. Ушмарку.



Наружный дворъ замка Грисгольма. По Г. Ушмарку.

новомъ стилѣ. Такъ, въ связи съ мѣстными измѣненіями и съ отерочками во времени совершилась перемѣна въ архитектурѣ къ сѣверу отъ Альпъ, вѣду параллельными колеями. Скандинавскій сѣверъ слѣдоваль за Германіей и Нидерландами только на разстояніи нѣсколькихъ десятилѣтій.

3. Скандинавская скульптура XVI вѣка.

Мы не можемъ здѣсь возвращаться къ рѣзнымъ деревяннымъ алтарямъ Даніи и Швеци (ср. т. II, стр. 712), прослѣженнымъ уже вплоть до начала реформации, вмѣстѣ съ которой они исчезаютъ. Должно сказать, однако, что датчане съ нѣкоторыми правомъ называютъ датскимъ мастеромъ художника-рѣзчика Клауса Верга, работавшаго почти исключительно въ Даніи, рѣзкій стиль котораго, сказывающійся въ женскихъ головахъ съ пышными локонами, напоминаетъ по Бекетту стиль скульптуръ на церковной проградѣ въ Анаберѣ (ср. стр. 137). Еще въ 1530—1535 гг. онъ выполнилъ большой алтарь для церкви Богоматери въ Оргусѣ, лишь отчасти могущій сойти за собственноручную его работу.

Послѣ реформации на скандинавскомъ сѣверѣ была распространена еще декоративная пластика плитъ и болѣе или менѣе монументальная надгробная скульптура. Большіе художественные надгробные памятники, единственно интересные, изготовлялись исключительно иностранными, болѣею частью нидерландскими художниками. Известно, что роскошный, украшенный каріатидами надгробный памятникъ ко-



На северный порталъ замка въ Кальмарѣ. По Г. Уппмару. Ср. тек. т., стр. 263

роля Фридриха I въ Шлезвигскомъ соборѣ принадлежитъ къ лучшимъ работамъ известнаго антверпенца Корнелиса Флориса (ср. стр. 188). Изъ мастерской этого художника происходятъ, конечно, эффектные надгробные памятники Герауфа Трелле и Бригиты Гьё въ церкви въ Герауфстольмѣ, лежащія изображенія которыхъ не представляютъ, впрочемъ, настоящихъ портретовъ, и затѣмъ возникшій между 1569 и 1579 гг. роскошный памятникъ Христиана III въ соборѣ въ Рёскильдѣ, съ балдахиномъ на шести коринтскихъ колоннахъ волнистаго мрамора съ бѣлыми алебастровыми капителями. Шведскіе надгробные памятники того же времени въ Упсальскомъ соборѣ соперничаютъ въ роскоши съ датскими. Надгробный памятникъ Густава Вазы, спокойно со своей длинной бородой лежащаго между двумя своими супругами на плитѣ саркофага, исполненъ между 1560 и 1576 гг. Виллемомъ Бомъ (ср. стр. 263) изъ Антверпена. Менѣе удачно исполненъ тѣмъ же

мастером надгробный памятникъ въ стѣнной нишѣ Екатерины Ягеллонской (Catherina Jagellonica), первой супруги Іоанна III, богато украшенный бронзовой отдѣлкой (послѣ 1583 г.). Надгробный памятникъ самого Іоанна III, возникшій между 1592 и 1596 гг. въ Данцигѣ, представляетъ длиннороботаго короля, лежа облокотившагося подъ богато украшеннымъ балдахиномъ въ стилѣ ренессанса. Если все эти надгробные памятники датскихъ и шведскихъ государей и не относятся къ исторіи скандинавскаго искусства въ собственномъ смыслѣ, то все же они показываютъ, какимъ путемъ международный художественный стиль распространился на сѣверѣ.

4. Скандинавская живопись XVI вѣка.

Въ Дани и Шведіи въ XVI вѣкѣ было достаточно фресковыхъ росписей въ городскихъ и сельскихъ церквахъ, но онѣ были сплошь слишкомъ ремесленны, чтобы интересовать насъ здѣсь. „Художники-живописцы“ Скандинавіи также были исключительно иностранцы, кромѣ Андерса Ларссона въ Стокгольмѣ, пивнаго только по имени. Уроженецъ Кельна Якобъ Бинкъ (около 1500—1569 гг.), начиная съ сороковыхъ годовъ, дѣлитъ свои силы между дворомъ герцога Альбрехта Прусскаго и короля Христіана III Датскаго. Выиди изъ школы Дюрера, онъ сохранилъ, однако, въ своемъ искусствѣ черты нидерландца, замѣтныя въ его многочисленныхъ, рѣдко исполнѣ самостоятельныхъ, гравюрахъ на мѣди не менѣе ясно, чѣмъ въ его картинахъ. Въ Копенгагенѣ, по мнѣнію Фрейборга, онъ выдвинулся также въ качествѣ рѣзчика по дереву. Для Дани, оставляя въ сторонѣ его медали, онъ важенъ только какъ портретистъ. Лучшее всею сохранилось его портреты Іоганна Фриса (1550) въ Гесселагергорфѣ, Бригитты Гьѣ (1551; см. рис.) и Альбрехта Гьѣ (1556) въ Фредериксборгѣ. Они написаны на зеленомъ, синемъ или красномъ фонахъ и показываютъ въ немъ хорошаго, хотя и не особенно талантливаго портретиста. Мельхіоръ Лорхъ (Лорихъ; съ 1527 до 1590 г. и позже), много путешествовавшій художникъ, рисовавшій въ Константинополѣ султана, какъ уроженецъ Фленсбурга, по отношенію къ Даніи занимаетъ положеніе соотечественника. Придворнымъ живописцемъ Фридриха II онъ сталъ въ 1580 г. Какъ гравёръ на мѣди, онъ принадлежитъ къ послѣднимъ изъ „нѣмецкихъ малыхъ мастеровъ“ (ср. стр. 149); въ Даніи онъ, повидимому, также работалъ главнымъ образомъ какъ гравёръ на мѣди. Королевскимъ придворнымъ живописцемъ въ Кронборгѣ съ 1578 г. былъ Гансъ Книперъ, уроженецъ Антверпена, оставившій въ Даніи стѣнные росписи, алтарные образа и портреты, но главнымъ образомъ картоны для знаменитыхъ ткацкихъ ковровъ съ охотничьими сценами и картинами изъ жизни датскихъ королей, теперь хранящіяся въ национальныхъ музеяхъ Копенгагена и Стокгольма. Богатые содержаніемъ



Портретъ Бригитты Гьѣ работы Якоба Бинка въ вакѣ Фредериксборгѣ. По Ф. Векетту.

и очаровательные въ заднихъ планахъ и въ околичностяхъ, они обнаруживаютъ въ остальномъ холодныя формы смѣшаннаго нидерландско-итальянскаго стиля этого времени. Портретъ герцога Ульриха Мекленбургскаго работы Книппера въ замкѣ Розенборгѣ — хорошее, но рядовое произведение. Наконецъ, слѣдуетъ назвать Тобіаса Гемперлипа, уроженца Аугсбурга, уѣзжавшаго въ 1575 г. вмѣстѣ съ Тихо Браге въ Данію. На основаніи подписаннаго имъ портрета Андерса Зѣренсена Ведела (1578) въ Фредериксборгѣ, Бекеттъ приписываетъ ему еще рядъ другихъ портретовъ. Онъ не былъ большимъ мастеромъ, и, какъ всѣ названные художники, содѣйствовалъ пробужденію художественныхъ интересовъ скандинавскаго сѣвера.

VIII. Искусство XVI вѣка на востокѣ Европы.

На христіанскомъ востокѣ только Россія обладала въ XVI столѣтіи своимъ, кореннымъ искусствомъ. Во всѣхъ прочихъ странахъ дѣло шло только о способѣ воспріятія новаго, возродившагося и преобразованнаго въ Италиіи мірового художественнаго языка древнихъ грековъ. Давнее, священное византійское искусство въ XV вѣкѣ явно собиралось помолодѣть, но передъ идущими все далѣе и далѣе завоевательными стремленіями турокъ оно скрылось въ тиши Аона, гдѣ мы уже подслушали его послѣдніе вздохи (ср. т. II, стр. 851—852). Въ самой Турціи (ср. т. I, стр. 776—777) оно впрочемъ еще продолжало вести пыльную, призрачную жизнь въ нововосточномъ парадѣ. Объ укорененіи итальянскаго ренессанса на турецкой почвѣ не можетъ быть и рѣчи, несмотря на попытки Мохаммеда Великаго, намъ уже извѣстныя (ср. т. II, стр. 858). На самомъ дѣлѣ уже Баязеть II, правившій до 1512 г., ворнулся къ старому воззрѣнію, враждебному искусству запада. Что цѣль этого времени въ страну призывались западно-европейскіе строители крѣпостей, имѣть такъ же мало значенія, какъ и то, что Салиманъ Великолѣпный (1520—1566), передъ которымъ дрожала Европа, оказался настолько свободнымъ отъ предрасудковъ, что разрѣшилъ упомянутому уже сѣверно-нѣмецкому художнику Мельхиору Лорху нарисовать свой портретъ, который этотъ мастеръ дважды увѣковѣчилъ въ 1559 г. въ гравюрѣ на мѣди. Въ одномъ случаѣ султанъ представленъ на портретѣ по грудь (см. рис. на стр. 267), а въ другомъ по весь ростъ со знаменитой мечетью Салимана на заднемъ планѣ, при чемъ въ обоихъ случаяхъ крупныя, дышащая силой воли и честностью черты лица позволяютъ угадывать величіе этого человѣка.

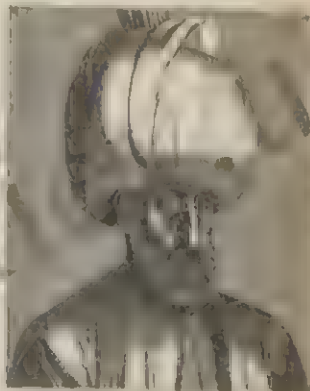
Венеціанское владычество принесло островамъ Средиземнаго моря стиль венеціанскаго ренессанса, что само собой понятно, но столь же понятно и то, что распространеніе турецкихъ завоеваній и здѣсь готовило великолѣпный ренессанса византійскій конецъ: на о. Родосѣ уже въ 1522 г., на Кипрѣ въ 1573 г. Мы не удивляемся поэтому, когда встрѣчаемъ на о. Запте классическій венеціанскій дворецъ XVI столѣтія съ колоніями всѣхъ трехъ орденовъ въ стилѣ Жакопо Сансовино (ср. стр. 74), какъ онъ изданъ Стриговскимъ въ 1895 г.;

но мы зато находимъ понятнымъ, что флигель въ стилѣ ренессанса королевскаго дворца въ Фамагустѣ на о. Кипрѣ немедленно былъ разрушенъ турками и сохранился только въ видѣ развалины, какъ его и издавъ Алярь.

На сѣверѣ Европы мы встречаемся теперь въ Россіи съ новымъ, неизданнымъ раньше искусствомъ, которое, какъ мы знаемъ (ср. т. II, стр. 854), возникло изъ поверхностнаго сдвѣія элементовъ итальянскаго ранняго ренессанса со всѣми византійскими и восточными вліяніями, которыя перекрещивались тогда на русской почвѣ. Развитие этого русскаго національнаго искусства мы уже прослѣдили вплоть до конца XVI столѣтія. Ближайшія подробности можно найти въ большомъ трудѣ Сулова. Образцомъ русскаго искусства середины XVI вѣка будетъ всегда считаться упомянутый уже, единственный по своей фантастичности соборъ Василия Блаженнаго въ Москвѣ (см. рис. въ т. II, стр. 854). Съ какимъ трудомъ тогда рустика и окна ренессанса соединялись съ древне-русскимъ дворцовымъ стилемъ, показываетъ такъ называемый „дворецъ бояръ Романовыхъ“ въ Москвѣ. Образчикомъ же русскаго творчества въ концѣ столѣтія является возвышающаяся на высотѣ Кремля, законченная около 1600 г. и увѣччанная вызолоченной луковницей огромный колокольня Ивана Великаго, въ стройномъ зданіи которой лишь кое-гдѣ робко проглядываютъ элементы ренессанса.

Венгрія, какъ мы уже видѣли (стр. т. II, стр. 858—859), раньше всѣхъ другихъ странъ на сѣверѣ ось Альпъ раскрыла свои ворота итальянскому ренессансу. Но именно здѣсь въ XVI вѣкѣ произошла полная неудача. Войны съ турками не давали свободно вздохнуть Венгрии. Нечего было и думать о дальнѣйшемъ развитіи на венгерской землѣ итальянскаго ренессанса, какимъ онъ является наослѣдокъ въ надгробной капеллѣ кардинала Фомы Вакша (1506 до 1507) въ Гранскомъ соборѣ и въ нѣкоторыхъ алтаряхъ изъ жемчужно-краснаго мрамора въ капеллѣ Тѣла Господня (Corpus Domini) собора въ Фюнфирхонѣ и въ приходской церкви въ Будапештѣ того же времени внутри города.

Вмѣсто Венгрии, какъ показала Соловский и вычленилъ Мѣшина, представительницей новаго мирового стиля въ XVI вѣкѣ стала Польша. Съ одной стороны, какъ мы видѣли (ср. стр. 134), этотъ стиль явился въ Краковѣ изъ Германіи благодаря такимъ скульпторамъ, какъ Фейтъ Штогесъ и послѣдователи Петра Фишера, такимъ живописцамъ, какъ Гансъ Кульмбахъ и Гансъ Дюреръ, а съ другой стороны — этотъ стиль уже въ самомъ началѣ XVI вѣка былъ введенъ здѣсь кратчайшимъ путемъ итальянскими художниками и получилъ быстрое распространеніе. Король Сигизмундъ (1507—1548), воспитаніемъ котораго руководилъ гуманистъ Филиппо Буонакорси (Каллимахъ), уже въ 1502 г. призвалъ въ Краковъ флорентинскаго зодчаго Франциска Итальянскаго (Franciscus Italus), а въ 1509 г. Франческо делла Лоба,



Сидельманъ П. Гравюра на мѣди
Монахора Гансъ Кульмбахъ у Zeit-
schrift für bildende Kunst.

оставившаго больше результатовъ своей дѣятельности. Произведеніемъ Лора является прекрасный дворъ замка въ стилѣ ренессанса, окруженный трех-этажной іонической колоннадой. Этотъ мастеръ умеръ въ 1516 г. Его преемникомъ былъ флорентинецъ Бартоломмео Береччи, умершій въ Краковѣ въ 1537 г. Лучшимъ произведеніемъ (1520—1530) Береччи является здѣсь надгробная капелла Сигизмунда, восхитительная постройка центрального типа, снаружи восьмиугольная, внутри круглая, покрытая легкимъ куполомъ; она примыкаетъ къ южной сторонѣ собора. Ея стѣны, оживляемыя нишами съ саркофагами и статуями, расчленены тонкими въ стилѣ ренессанса коринтскими пилястрами: Джованни Чини изъ Сіены и Антонио да Фезоле, ученикъ Андреа Сансовино (ср. стр. 45), богатѣйшимъ образомъ украсили все зданіе орнаментами-гротесками въ тосканскомъ стилѣ XVI столѣтія.

Вмѣстѣ съ итальянскими архитекторами и декораторами и вельдѣ за ними прибыли скульпторы, исполнявшіе здѣсь свои пышные саркофаги съ выразительными лежащими фигурами большею частью изъ краснаго мрамора. Джанъ Марія Падовано, иль Моска, умершій въ 1573 г. въ Краковѣ, принадлежалъ къ послѣдователямъ Туллио Ломбардо въ падуанскомъ „Санто“ (ср. т. II, стр. 810). Его лучшими произведеніями въ Польшѣ являются надробные памятники епископъ въ Торуньскомъ (1585) и Гамрата (1545) въ краковскомъ соборѣ и гетмана Тарновскаго съ супругой (1564 до 1567) въ Тарновскомъ соборѣ. Къ болѣе позднимъ итальянскимъ надгробнымъ памятникамъ въ Краковѣ относится характерное лежащее изображеніе Анны Ягелловки въ соборѣ, принадлежащее, какъ и памятники Сигизмунда и Сигизмунда-Августа въ упомянутой надгробной капеллѣ, флорентинцу Сантѣ Гуччи, сынъ котораго исполнилъ памятникъ Стефана Ваторія въ соборѣ.

Нѣмецкіе и итальянскіе мастера въ Краковѣ оставили однако преемниковъ и изъ среды поляковъ. Первымъ упоминается Габріэль Слонскій (ум. въ 1598 г.), ученикъ Антонио да Фезоле. Его ученикъ Янъ Михаловичъ выполнилъ между 1572 и 1575 гг. чистый по стилю памятникъ епископа Феликса Надиевскаго въ соборѣ, а Пегръ Вадовскій закончилъ въ 1595 г. роскошный, но уже болѣе слабый по исполненію памятникъ Сивтека Іордана въ церкви св. Екатерины въ Краковѣ.

Наконецъ, на переходѣ къ XVII столѣтію къ упомянутой уже надгробной капеллѣ въ стилѣ ренессанса присоединилось и роскошное зданіе въ римскомъ іезуитскомъ стилѣ (ср. стр. 50), церковь ап. Петра, выстроенное Джанъ Марія Вернандоне (ум. въ 1605 г.) изъ Комо. Краковское искусство XVI вѣка представляетъ поучительную картину постепенной побѣды итальянскаго ренессанса и начинающагося барокко надъ вліяніемъ жившаго здѣсь нѣмецкаго ренессанса.

Общій обзоръ.

На іоническомъ храмѣ Аполлона Дидимейскаго въ Милетѣ, постройка котораго продолжалась въ теченіе всей древней исторіи (ср. т. I, стр. 306, 433

и 495), въ числѣ другихъ украшеній находится древнѣйшій восточный мотивъ двухъ обращенныхъ другъ къ другу крылатыхъ грифовъ по сторонамъ канделябра. Принесенная въ Римъ эта композиція является во фризѣ храма Антонина и Фаустины. Въ эпоху ренессанса она снова появляется на Лоджиа дель Пана Федериги въ Сіенѣ; изъ Сіены упомянутый уже Джованни Чини перенесъ ее, какъ показали Соколовскій, въ Польшу и примѣнилъ въ надгробной капеллѣ Сигизмунда въ Краковѣ. Конечно, каждую дорическую или іоническую капитель можно прослѣдить въ такихъ же и дальнѣйшихъ странствованіяхъ; но этотъ мотивъ, какъ болѣе рѣдкій, особенно ясно говоритъ нашему сознанію о его возникновеніи въ глубокой древности Востока и его примѣненіи въ видѣ эллинскаго, римскаго орнамента и, наконецъ, украшенія ренессанса, какъ въ Италіи, такъ и на сѣврѣ. Въ своемъ странствованіи съ европейскаго и еще болѣе дальнѣйшаго берега юго-востока къ берегамъ запада языкъ искусства, ставшій въ Элладѣ классическимъ, послѣ того какъ Италія пробудилась въ XV и XVI столѣтіяхъ отъ долгаго сна, пошелъ окольными путями, запущенными его на крайній сѣверъ, и обратными путями снова былъ возвращенъ восточу.

Языкъ греческихъ формъ завершилъ въ теченіи XVI вѣка свое побѣдное шествіе по всему европейскому міру, прерванное великимъ средневѣковымъ движеніемъ въ искусствѣ, и подвергся многочисленнымъ измѣненіямъ. Исходнымъ пунктомъ его была теперь Италія. Подъ видомъ ренессанса, слившись съ новымъ, непосредственнымъ возвращеніемъ къ природѣ, античное искусство стало итальянскимъ; это итальянское искусство потому и увлекло за собой всю Европу, что соединило собственное великое возвращеніе къ природѣ съ античнымъ языкомъ формъ. Въ началѣ XVI вѣка его потоки кое-гдѣ еще задерживали могучія массы коренныхъ, выросшихъ изъ средневѣковыхъ художественныхъ направленій, стремившихся взять отъ него и бравшихъ только то, что имъ подходило. Но къ концу XVI вѣка всѣ эти отдѣльныя стремленія исчезли, по крайней мѣрѣ на первый взглядъ. Итальянскій ренессансъ былъ признанъ повсюду единственно возможнымъ новымъ направлениемъ, хотя каждая страна и каждое десятилѣтіе могли имъ воспользоваться лишь постольку, поскольку и какъ они его понимали.

Такъ же была прочна эта побѣда и въ области архитектуры и орнаментальныхъ формъ. Даже завитокъ, морескъ и оковка не дали главному теченію другого направленія. Античныя формы, хотя бы и въ барочной переработкѣ, все время всливались наверхъ. Но въ области изобразительныхъ искусствъ, жизненные источники которыхъ изсякаютъ безъ постоянно возобновляемаго соприкосновенія съ природою, кое-гдѣ, въ особенности въ германскихъ Нидерландахъ, шевелились уже зародыши новаго правившаго искусства, которое съ силою побѣдоноснаго національнаго чувства противопоставило себя быстро вырождавшимся подъ чужими небесами итальянскимъ формамъ.

Къ концу XVI вѣка ни у одного европейскаго народа искусство не осталось совершенно незагронуемымъ итальянизмомъ; въ концѣ концовъ это было даже счастье, что итальянское искусство было достаточно разносторонне

для того, чтобы дать точки соприкосновения различнымъ направленіямъ. Некоторые народы, не способные самостоятельно оживить формы изысканной красоты Рима, были въ состояніи однако безъ затрудненій переработать свѣжій языкъ) красокъ Венеціи, такъ какъ и самая манера широкаго письма, техника котораго сдѣлать въ XVII столѣтіи въ различныхъ странахъ повелѣницей новой, правдиво передающей жизнь національной живописи, уже въ XVI вѣкѣ вышла въ Венеціи изъ искусныхъ рукъ старика Тиціана.

Во всякомъ случаѣ остается фактомъ, что послѣ древне-греческаго и готическаго искусства никакое другое не оказало такого глубокаго и прочнаго вліянія на человѣчество, какъ искусство великихъ итальянцевъ XVI вѣка.

<http://ds1.kiev.ua/>

Вторая книга.

Искусство XVII столѣтія.

I. Итальянское искусство XVII столѣтія.

1. Предварительныя замѣчанія. Итальянское зодчество XVII столѣтія.

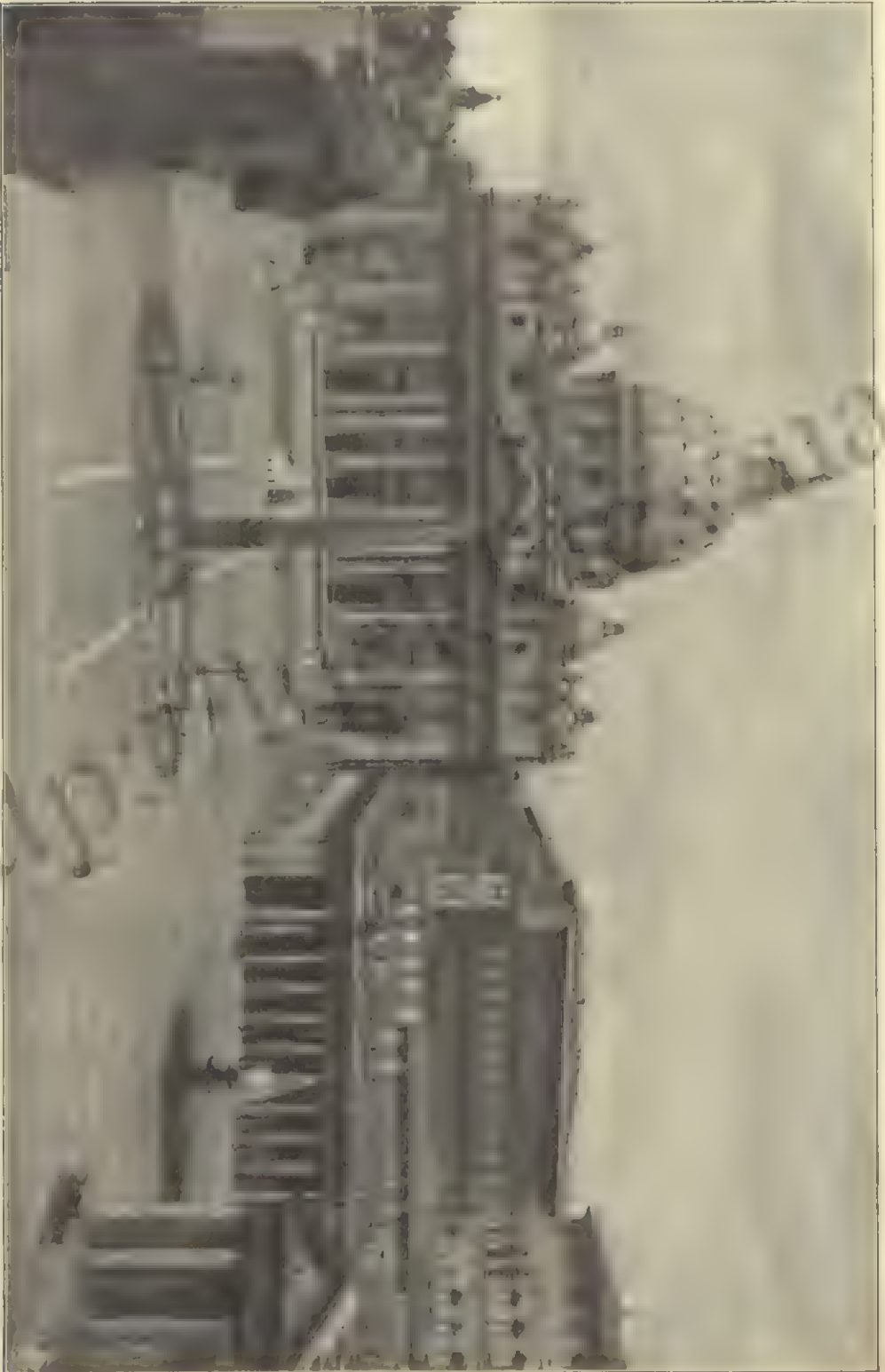
Контрастъ между напыщеннымъ тщеславіемъ и естественной простотой, всюду выступающій въ искусствѣ XVII вѣка, по-преимуществу въ мѣстныхъ формахъ, отражаетъ борьбу высшихъ духовныхъ силъ, охватившую все столѣтіе. Подняла голову болѣе, чѣмъ когда-либо, страстная и возлюбившая пышность церковь, но и новое евангельское исповѣданіе, закаленное кровавой борьбой, еще глубже, чѣмъ раньше, пустило корни въ тѣхъ странахъ, которыя къ нему обратились. И если на порогѣ столѣтія (1600) еще пылалъ костеръ великаго мыслителя Джордано Бруно то во второй половинѣ этого периода (1673) творецъ пантеистическаго міросозрѣанія, Борухъ Спиноза, уже былъ почтень приглашенъ, правда, безрезультатнымъ, въ Гейдельбергскій университетъ. Именно въ пластическихъ искусствахъ эта противоположность направленій всюду ясно обнаруживается. Наряду со всемогущимъ движеніемъ барокко выступаетъ во всѣхъ областяхъ искусства едва ли менѣе мощное натуралистическое теченіе, часто смѣшиваясь съ первымъ. Но, само собою разумѣется, стиль барокко съ его движеніемъ массъ, его вишней страстностью, его переводомъ общаго языка формъ на формы оцѣняющей роскоши, процвѣталъ главнымъ образомъ въ странахъ старой вѣры, помогшихъ ей съ новымъ порывомъ достигнуть неслыханнаго, хотя часто довольно поверхностнаго блеска, следовательно, главнымъ образомъ, въ самой Италіи, а возвратъ къ природѣ съ наибольшей рѣшительностью осуществился въ странахъ, добивавшихся государственной и церковной свободы, т. е. главнымъ образомъ въ Голландіи.

Именно въ итальянскомъ зодчествѣ процвѣталъ въ теченіе XVII столѣтія настоящій стиль барокко, развитіе котораго изъ римскаго ренессанса XVI вѣка, равно какъ и первые главные шаги въ работахъ Микель-Анджело, Виньолы, Джакомо делла Порта и Доминико Фонтана мы уже прослѣдили (стр. 49 и слѣд.). Вишняя грандіозность, страстное, изобилующее контрастами движеніе и стремленіе къ увѣкающимъ впечатлѣніямъ итальянскаго зодчества — тѣ же въ итальянской живописи и въ скульптурѣ. Которое изъ трехъ

искусствъ первое вступило на этотъ путь, не легко сказать. Съ перваго взгляда кажется, будто впереди шло зодчество, подвижная, часто фальшивая массивность котораго во многихъ отдѣльныхъ случаяхъ вызвала развитие подобныхъ же чертъ въ алтарныхъ изображеніяхъ, плафонной живописи и пластическихъ произведеніяхъ, рассчитанныхъ на впечатлѣніе издали въ этихъ великолѣпныхъ зданіяхъ. Продолжая чтить въ Микель-Анджело подлиннаго „отца барокко“, мы признаемъ тѣмъ не менѣе, что стиль барокко возникъ прежде всего изъ внутренняго стремленія времени придавать человѣческому тѣлу въ изобразительныхъ искусствахъ все большую внушительность, все ослѣбительное движеніе. Въ дѣйствительности одно и то же теченіе времени, руководимое великими мастерами, одновременно направляетъ все три искусства одинаковыми путями.

Въ Римѣ, настоящей родинѣ барокко, грандіозный, благородный, строгій ранній барокко, которому слѣдуетъ XVII вѣкъ, въ дальнѣйшемъ развитіи постепенно удѣляетъ мѣсто болѣе радостнымъ и легкимъ формамъ. Граніцей его и Вельфинъ считаетъ 1630 г. Столбы и пилястры около этого времени снова начинаютъ замѣщаться колоннами, которыя сначала появляются на фасадахъ, выступая изъ стѣны лишь на половину или на четверть, но затѣмъ быстро и свободно овладѣваютъ внутренностью. Величавое единство постройки, придающее ей пластичность, уступаетъ мѣсто живописнымъ дѣленіямъ пространства съ перспективными просвѣтами и сокращеніями. Мощные, простые фасады дворцовъ снова пріобрѣтаютъ болѣе богатое декоративное расчлененіе. Даже церковная центральная постройка, въ раннемъ барокко уступившая мѣсто совершенно прямоугольному или овальному продолговатому зданію, снова возрождается. Но только теперь, послѣ робкихъ болѣе раннихъ попытокъ, вертикальныя стѣны, изогнутыя внутрь и наружу, тоже пріобрѣтаютъ подвижность формъ, и любовь къ пышности уже соединяется здѣсь мѣстами съ широкимъ предѣломъ, подготовляющей стиль рококо.

Ломбардецъ Карло Мадерна (1556—1629), племянникъ и ученикъ Доменико Фонтана (стр. 53), послѣдователь Джакомо делла Порта (стр. 50), первый мощно и жизненно вводитъ ранній барокко своихъ предшественниковъ въ среду болѣе естественной пышности XVII столѣтія. Сравненіе его фасада 1603 г. церкви св. Сусанны въ Римѣ съ лицевой стороной церкви Иисуса Порта, дочерью которой является первая, достаточно ясно обнаруживаетъ дальнѣйшее развитіе. Въ церкви св. Сусанны сильнѣе выступаютъ выдающіяся части. Въ нижнемъ ярусѣ пилястры уже замѣщены приставными круглыми колоннами. Въ верхнемъ ярусѣ ниши между пилястрами увѣнчаны разорванными фронтонами. Откосы главнаго фронтона рѣзко выдѣлены посредствомъ безцѣльной балюстрады. Особенно знаменитъ Мадерна своимъ довершеніемъ продолжнаго корпуса церкви св. Петра, къ которому онъ присоединилъ великолѣпный притворъ съ широко раскинутымъ несподручнымъ лицевымъ фасадомъ, рассчитаннымъ первоначально на кубическія угловыя башни, увѣнчанныя куполами на фонаряхъ. Главныя формы Микель-Анджело, именно величіе коринтскаго ордена внутри и снаружи и четырехколонную среднюю галерею фасада, увѣнчанную фронтономъ.

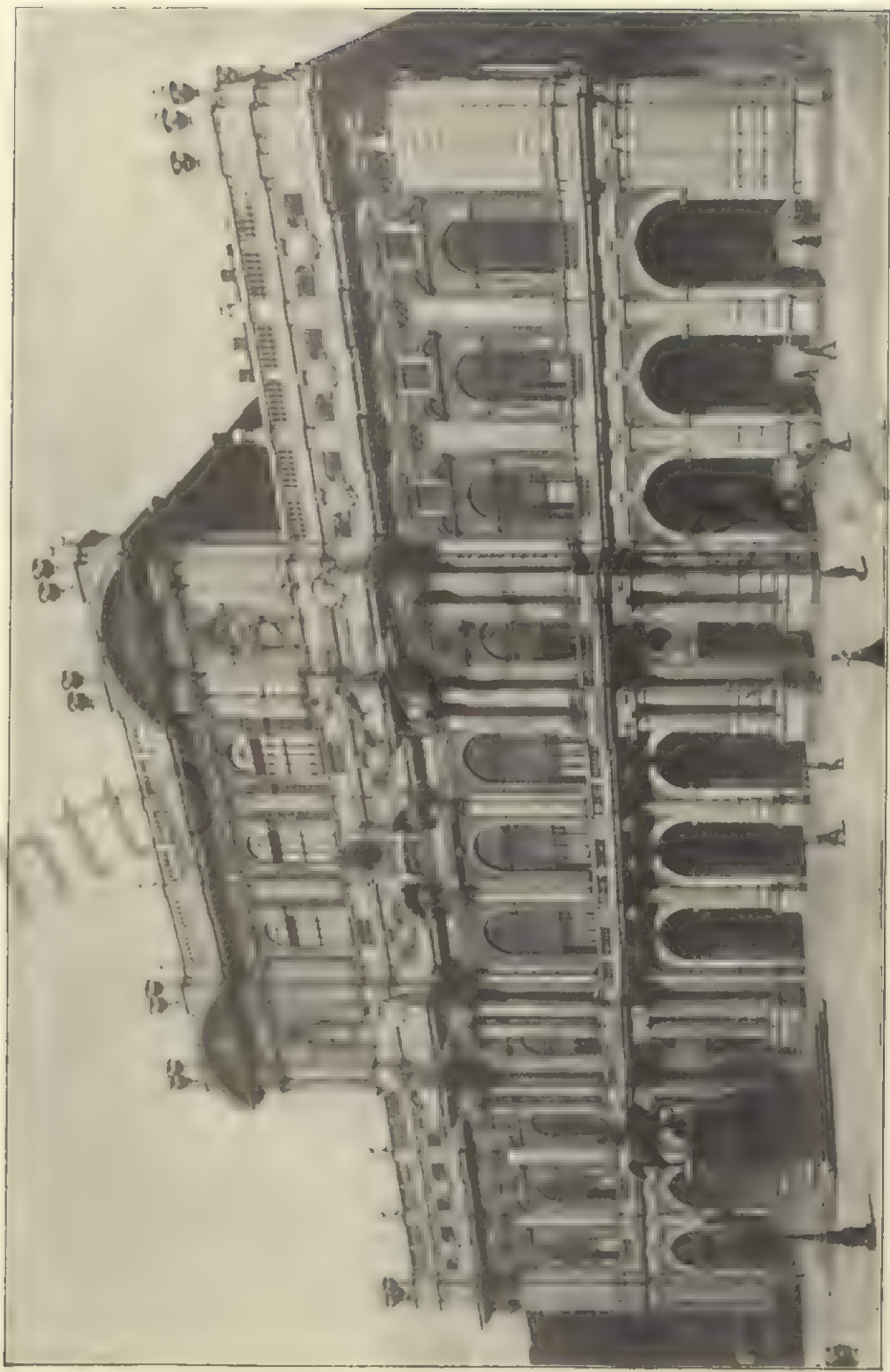


История египетства 111

Т-90 „Прогрессивист“ от Сад.

1. Бернини. Колоннады собора св. Петра въ Римѣ.

По фотографіи др. Даниела во Флоренціи



2. Піетро Гварини. Палаццо Кариньяни въ Туринѣ.

По фотографіи бр. Агнари во Флоренціи.

Мадерна сохранилъ. Но и эти выступающія вперёд колонны онъ помѣстилъ въ глубокия впадины, открытую колониаду превратилъ въ великолѣпный закрытый притворъ, и такимъ образомъ неспокойно выраженная жизнь всей лицевой стороны, въ сравненіи съ которой движеніе Микель-Анджело кажется величавымъ покоемъ, даетъ возможность распознать біеніе пульса новаго времени.

Въ области архитектуры дворцовъ уже дворъ палаццо Маттеи ди Джово (1602), построеннаго Мадерна, отличается отъ старыхъ, замкнутыхъ, служившихъ какъ часть внутренняго помѣщенія дворцовъ Возрожденія открытой на просторъ задней стороной съ отмѣченнымъ легкой тройной аркой выходомъ въ садъ. Но образецъ дворцовой залы барокко Мадерна создалъ, наиримѣрь, въ королевской залѣ Квиринала, нижняя половина которой убрана ткаными стѣнными драпировками, а верхняя, пять массивнымъ карнизомъ, украшена живописью, непрерывнымъ фризомъ идущей подъ великолѣпнымъ львинымъ потолкомъ.



За Мадерна слѣдовалъ Лоренцо

Бернини въ соборъ св. Петра въ Римѣ работы Лоренцо Бернини
По фотогр. бр. Аллиари во Флоренціи.

Бернини изъ Неаполя (1599—1681), превознесенный одними, униженный другими мастеръ, настоящій творецъ высокаго стиля барокко въ скульптурѣ, а какъ архитекторъ оказавшій содѣйствіе наступленію второй фазы барокко съ ея перспективными ухищреніями и легкой окрыленной фантазійей въ анфиладахъ. Бальдинуччи, Доменико Бернини, фонъ Чуди и Фраскетти, а вѣдь за нимъ и Подлаккъ высказались о немъ вполне опредѣленно. Для внутренняго устройства церкви св. Петра Бернини выполнилъ величественную, на исполненіикихъ витыхъ колоннахъ, бронзовую сѣнь

главнаго алтаря, увѣчанную легкимъ, свободно поднятымъ шатромъ, восторженно принятую современниками, осмѣянную и опороченную поклонниками классицизма всѣхъ позднѣйшихъ эпохъ, теперь же снова признаваемую безпристрастными знатоками за „единственно возможное рѣшеніе задачи“ (Корнеліусъ Гурлитцъ). Для вишняго украшенія церкви св. Петра онъ проектировалъ болѣе богатыя, болѣе высокія и пышныя переднія башни, чѣмъ Мадерна. Въ 1638 г. была построена сѣверная башня, но въ 1647 г. ее пришлось разобрать, такъ какъ главное зданіе осѣдало подъ ея тяжестью. Мысль Бернини украсить древній римскій Палатинъ (т. I, стр. 564) подобными же угловыми башнями, прозванными въ насмѣшку „оливыми ушами Бернини“ и впоследствии устраненными, была безспорно неудачной. Но широко раскинувшаяся лицевая сторона св. Петра, увѣчаннаго высокимъ куполомъ, эстетически требовала подобныхъ угловыхъ башенъ. Взвѣсивъ башенъ, Бернини, желая сузить и повисеть фасадъ, создалъ на большой поднимающійся площади передъ соборомъ (1667) свои знаменитыя дорическія колоннады, которыя отходить подъ острымъ угломъ отъ угловъ фасада прямолинейно, а затѣмъ двумя мощными закругленными крыльями охватываютъ всю площадь и увеличиваютъ ее своими перспективными просвѣтами. Именно этотъ перспективный расчетъ и возвращеніе къ чистому, классическому, въ римскомъ смыслѣ, типу колоннады характеризуютъ позднѣйшій, перешедшій въ новымъ идеямъ, стиль барокко. Впрочемъ, еще за нѣсколько лѣтъ передъ тѣмъ (1661) Бернини при помощи подобныхъ же перспективныхъ ухищреній и утонченнаго іоническаго ордена превратилъ относительно узкій и короткий проходъ, въ которомъ поднимается королевская лѣстница (Scala regia) Ватикана, въ одну изъ самыхъ интересныхъ по впечатлѣнію частей этого великолѣпнаго дворца. Бернини принялъ участіе также въ возвращеніи снова къ типу центральной постройки. Его богато украшенная овальная церковь св. Андрея въ Квириналь (1678) советамъ не кажется продолговатой, такъ какъ ея главная ось отъ входа до алтаря делить въ направленіи широкихъ сторонъ. Но его круглая церковь Успенія Богородицы въ Аричча (1664) снова соединяетъ пышность коринтскихъ украшеній на пилястрахъ съ остроумными, расширяющими пространство перспективными ухищреніями. Изъ свѣтскихъ сооруженій Бернини отличается красотой и легкостью великолѣпная лѣстница въ началѣ еще Мадерна, а законченномъ только Борромини, палаццо Барберини въ Римѣ, лежащая на двойныхъ тосканскихъ колоннахъ и восходящая шестью овальными поворотами. Ясно расчлененный фасадъ уже о наруживается въ перспективно скошенныхъ на внутренней сторонѣ аркахъ среднихъ оконъ подлинный стиль Бернини (1629). Но только въ семиколонномъ среднемъ выступѣ палаццо Одескальки на площади св. Апостоловъ въ Римѣ далъ онъ (1665) классическій образецъ дворца въ стилѣ поздняго барокко. Гладкій нижній этажъ играетъ роль цоколя всего зданія; только порталы обрамлены колоннами, поддерживающими балюстрады въ видѣ балконовъ съ перилами. Оба верхіе этажа связаны въ одно цѣлое восемью пилястрами композитнаго ордена. Промѣ роскошнаго карниза на консоляхъ имѣется мощная балюстрада вдоль крыши.

Если Бернини въ отдѣльныхъ архитектурныхъ формахъ рѣдко впадаетъ въ преувеличеніе или разнузданность, то на его современникѣ, ломбардцѣ Франческо Борромини (1599—1667), главнымъ образомъ лежитъ ответственность за побѣду изгибающихся то внутрь, то наружу линий фасада и живописной игры свѣта и тѣней на верхней сторонѣ зданія, съ сильно выступающими и вдающимися частями. Изгибающійся внутрь фасадъ Цекка-веккиа (стр. 45) Антонио да Сангалло былъ только легкимъ первымъ началомъ. Маленькая церковь Борромини, Санъ Карло алле кваттро Фонтане въ Римѣ (1640—1667) — первое церковное зданіе, построенное всецѣло въ расчетѣ на живописную неправильность и изогнутыя основныя линии. Въ тѣсномъ корпусѣ постройки вырастаетъ здѣсь удивительная полнота жизни. Если нельзя отрицать античное происхожденіе отдѣльныхъ формъ, то общее впечатлѣніе уже отрѣшилось отъ всякой связи съ классической древностью. Къ центральной постройкѣ Борромини вернулся къ Сант' Иво алла Саниенца, главная стѣны которой изогнуты наружу, а стѣны купольныхъ барабановъ внутрь. Изъ остальныхъ его церковныхъ построекъ ораторій Санъ Филиппо Нери въ Римѣ замѣчательнѣе своимъ слегка изогнутымъ внутрь фасадомъ, своимъ фронтономъ, производящимъ впечатлѣніе почти позднеготическаго, и причудливыми надставками надъ окнами и капителями пилястровъ: „Колледжіо ди пропаганда фиде“, начатыя еще Бернини (1660), изобилуютъ всевозможными выступами, какіе только могли умѣститься на узкомъ уличномъ фасадѣ. Изъ свѣтскихъ построекъ Борромини надвѣрная сторона его палаццо Фалькоцчери въ Римѣ обнаруживаетъ весь безстыльный произволъ мастера, а второй дворъ палаццо Спада стремится при помощи прохода съ перспективно выполненными рельефными изображениями вызвать иллюзію глубины, которой не обладаетъ.

Рядомъ съ ухищреніями Бернини и Борромини Джованни Баттиста Сориа (1581—1651), болѣе старшій, чѣмъ оба, въ фасадахъ и притворахъ римскихъ церквей, Санта Катарина да Сиена (1630), Санта Марія дела Вигтора (1630) и Санъ Грегорио Маньо, даетъ болѣе тяжеловѣсный ранній барокко, которому онъ остался вѣрнымъ; знаменитый живописецъ, Доменико Цампери, прозванный Доменикино (1581—1641), въ своей церкви Сант' Игнаціо (съ 1626 г.) еще довольно тѣсно примыкаетъ къ церкви Иисуса Виньола, почти устраняя ея одностѣнность проходами, связывающими нефъ съ боковыми капеллами; Карло Ломбардо изъ Ареццо (1589—1620) впервые проводитъ на фасадѣ Санта Франческа Романа (1615) ордена пилястровъ въ маленькой римской церкви; а пѣмецъ изъ Нижней Германіи Хансъ фонъ Ксантень, извѣстный въ качествѣ римскаго архитектора подъ именемъ Джованни Фіаминго или Вазанціо, далъ въ виллѣ Боргезе (1615) образецъ виллы въ стилѣ цѣломудреннаго ранняго барокко. Какъ классически еще выступаютъ ея боковыя флигеля, связанные на сторонѣ, обращенной къ саду тосканскіячъ портикомъ внизу, а въ верхнемъ раздѣленные террасой. Въ духѣ высокаго барокко работаютъ затѣмъ въ Римѣ преимущественно Пьетро Береттини да Кортона, великій декоративный живописецъ, Карло Райнальди, сынъ Джироламо Райнальди, перенесшій римскій барокко въ

верхнюю Италію, и Карло Фонтана, своими работами приведшіи школу Бернини въ XVIII вѣкъ.

Имя Пьетро да Кортона (1596—1669) тѣснѣйшимъ образомъ связано съ величественными потолками барокко, составленными изъ раззолоченныхъ, перекрещивающихся и переплетающихся лѣсныхъ рамъ и роскошной, фигурной и орнаментальной живописи, въ большихъ дворцовыхъ залахъ середины XVII столѣтія. Наиболее извѣстны его потолки въ палаццо Барберини въ Римѣ и палаццо Питти во Флоренціи. Внутреннія церковныя украшенія, какъ въ Кіеза Nuova и Сант' Карло аль Корсо въ Римѣ, примыкаютъ сюда же. Все торжественно, роскошно и красочно. Его собственные постройки въ деталяхъ менѣе барочны, чѣмъ по общему впечатлію. Какъ восхитительны внутри купольной церкви св. Луки и Мартина въ Римѣ двѣнадцать паръ іоническихъ двойныхъ колоннъ, изъ которыхъ четыре при угловыхъ столбахъ средокрестія поддерживаютъ купольныя арки, остальные же какъ бы охраняютъ алтари въ абсидахъ по концамъ удлиненныхъ вѣтвей креста. Какъ интересна внѣшность Санта Марія делла Паче въ Римѣ съ ея вдающимися и выступающими частями стѣнъ, оцѣпъ такъ дающая впечатлѣніе большей обширности, чѣмъ на самомъ дѣлѣ, благодаря хитростямъ перспективы! Карло Райнальди (1611—1691) пошелъ еще дальше своихъ предшественниковъ въ использовании сильно выступающихъ и вдающихся частей фасадовъ для оживленія ихъ игрою свѣта и тѣни. Роскошное сильное и ясное впечатлѣніе производитъ Сант' Анжело на площади Навона (1652), просторная церковь съ башнями, возвышенными при участіи Борромини. Разрушенной и задержанной кажется Санта Марія ан Кампителли (1665) съ ея мощными поясами выступовъ, со свободно стоящими у стѣнъ коринтскими колоннами, слишкомъ далеко выступающими вышками карнизовъ и прихотливыми вырезами фронтона. Какой классически спокойной кажется въ сравненіи съ нею лицевая сторона церкви Иисуса, принадлежащая делла Порта! Какое чреватое послѣдствіями развитіе совершилось между тѣмъ и этимъ зданіемъ! Однако, разбитыя фасады Сант' Марчелло и Санта Тринита Карло Фонтана (1634—1714) въ Римѣ представляютъ уже такую безвкусицу, къ которой можно привести лишь умышленное смѣшеніе стилей Бернини и Борромини. Перенесъ въ началѣ XVIII столѣтія оба стиля за Альпы, Фонтана много содѣйствовалъ дальнѣйшему распространенію внѣшняго по замыслу барочнаго итальянскаго стиля.

Переживая въ Римѣ описанное органическое развитіе, барочная архитектура во Флоренціи, не суетясь, вступила на болѣе серьезныя пути въ школѣ Буонталенти. Живописецъ Лунджи Карди, прозванный Чиголи (1539 до 1613), выполнилъ здѣсь такой, еще спокойный, дворцовый фасадъ, какъ его фасадъ крыла въ палаццо Равуччини, съ порталомъ и окнами, обрамленными въ нильномъ этажѣ, тогда какъ его познѣйшій палаццо Мадама въ Римѣ хотя и пренебрегаетъ расчлененіемъ фасада посредствомъ пилястровъ, но производитъ впечатлѣніе полного силы высокаго барокко тяжелыми выступающими консолями, выступами надъ окнами, балкономъ, увѣнчивающимъ порталъ съ колоннами, и безпорядочно расчлененнымъ окнами меловина фризомъ подъ

мощнымъ вѣчнымъ карнизомъ. Наоборотъ, Маттеи Нигетти (ум. въ 1619 г.) далъ въ своей роскошной княжеской капеллѣ Санъ Дореччо (1604) одну изъ тѣхъ на взглядъ торжественныхъ свѣтскихъ залъ, въ которыхъ скудость мысли зодчаго совершенно заслоняется великолѣпиемъ строительнаго матеріала.

Слѣние поздней флорентинской и римской школы произошло, если не ошибается Гурлиттъ, благодаря Карло Фонтана (стр. 276), которому онъ приписываетъ выдержанную въ стилѣ барокко надворную сторону палаццо Капони во Флоренціи. Самостоятельно же флорентинскій стилъ барокко соединился съ упадочными классическими воспоминаніями въ постройкѣ Герардо Сильвани (1579—1675) и его сына Пьеръ Франческо Сильвани.

Богатый римскій барочный стилъ былъ перенесенъ въ Неаполь опять таки ломбардцемъ Ко-

зимо Фанзага (1591—1678). Въ церковномъ зодствѣ онъ также началъ съ продолговатыхъ построекъ, какъ церковь Санъ Фернандо (1628), но кончилъ и онъ центральными постройками, какъ Санта Марія Маджоре (1651). Великолѣпіе его внутренняго убранства показываютъ подругинныя арки и стилъ нишевыхъ церкви Санъ Мартино. Тѣмъ не менѣе, однако, фасадъ церкви Саниенца въ Неаполѣ производитъ впечатлѣніе почти классическаго высокаго ренессанса: поверхъ мощнаго нижняго этажа, служащаго



Церковь Санта Марія дельла Салуте въ Венеціи по проекту Вальдасаре Лонгена. По фотогр. бр. Алливари во Флоренціи.

поколемъ, идетъ между двухъ флигелей съ коринфскими пилястрами подъ однимъ и тѣмъ же антаблементомъ галлерей съ полуциркульными арками на іоническихъ двойныхъ колоннахъ. Значительный отдѣлъ неаполитанскаго зодчества XVII столѣтія былъ определенъ этимъ выразительнымъ образцомъ.

Но съ другой стороны подражатели Фанзага въ Неаполѣ впали въ дикія преувеличенія. Изъ нихъ моденскій архитекторъ Гварино Гварини (1624—1685) во время своего пребыванія на югѣ самостоятельно развился въ „самого барочнаго изъ всѣхъ зодчихъ“ (Гурлитъ). Ему приписывается церковь Сантъ Грегорио въ Мессинѣ, производящая впечатленіе восточной фантазіи. Но только въ Туринѣ, на службѣ у любимыхъ пышность савойскихъ герцоговъ въ семидесятыхъ годахъ, Гварини довелъ свой оригинальный стиль до мощнаго величія. Дворецъ академіи наукъ, громадная кирпичная постройка, отдѣльными формами которой обработаны не въ обжигальныхъ формахъ, а молоткомъ, отличается сверхъ-барочными оконными наличниками, а болѣе грандіозный палаццо Кариньяно (табл. 21, рис. 2) — прекрасно развернутымъ планомъ, величавостью общаго расчлененія, великолѣпиемъ стѣнъ. Детали его грубы и произвольны. Изъ туринскихъ церковныхъ построекъ Гварини круглая церковь Сантъ Лоренцо не имѣетъ ни одной прямой линіи, а массу сплетающихся между собою волнистыхъ и извивающихся линій; Мадонна делла Консолата, съ широкимъ овальнымъ нефомъ, за которымъ слѣдуетъ шестигранный алтарь, и королевская капелла „дella Сударо“, съ крайне своеобразнымъ куполомъ, также принадлежатъ къ самымъ прихотливымъ, но и самымъ одухотвореннымъ твореніямъ всего стиля барокко.

Барочную фантазію Гварини превзошелъ лишь иезуитскій патеръ Андреа дель Поццо изъ Триента (1642—1709), который, исходя изъ живописи съ перспективной архитектуроникой, расширяющей пространство, перешелъ къ пластической архитектуроникѣ алтарныхъ сооружений и кончилъ остроумными, правда, не осуществленными въ Италіи, проектами цѣлыхъ зданій. Въ специальной книгѣ защищалъ онъ свои необузданныя фантазіи объ античныхъ колоннахъ. Прославилась его защита „сидячихъ колоннъ“ на одномъ изъ его алтарныхъ набросковъ. Всего лучше можно ознакомиться съ нимъ въ церкви Сантъ Игнаціо въ Римѣ. Королевый сводъ нефа превращенъ фресковой живописью Поццо въ высокіи открытый дворъ, на которомъ смотритъ небо съ его свѣтлыми. Его фрески въ куполѣ и алтарныхъ нишахъ также сводятъ небесную безконечность въ земное пространство, которое съ легкостью удваивается, утраивается, удесятеряется. Изъ его алтарей однако наиболѣе извѣстенъ алтарь Луиджи Гонзага въ Сантъ Игнаціо и иезуита Лойолы въ церкви Іисуса.

Особыми путями, наряду со всѣмъ этимъ, то разрастающимся, то убывающимъ великолѣпиемъ, шло зодчество обѣихъ верхнеитальянскихъ владычицъ моря, Венеціи и Генуи.

Зодчество Венеціи находилось въ XVII столѣтіи подъ вліяніемъ Джакомо Сансовино и Андрея Палладіо (стр. 74 и 77). Если отдѣльные формы и здѣсь постепенно становятся ратузданіемъ, то все же настоящій римскій барочный стиль

никогда не могъ проникнуть сюда. Дальнѣйшее развитіе искусства Сансовино и Палладіо связано въ особенности съ именемъ Балдассаре Лонгена (около 1604—1682 гг.), раннее произведеніе котораго, церковь Санта Марія дельла Салюте (1631; рис. стр. 277), такъ внушительно господствующая надъ проходомъ къ Канале Гранде, представляетъ собственно двойное зданіе съ двумя куполами и двумя башнями. Надъ переднимъ, восьмистороннимъ корпусомъ со входомъ въ родѣ триумфальной арки на лицевой сторонѣ, съ четырехугольными капеллами, выступающими наружу, на шести боковыхъ сторонахъ возвышается на высо-



Дворъ Генуэзскаго университета по проекту Бартоломмео Вianco. По фотогр. бр. Аллиари во Флоренціи.

комъ барабанъ самый большой и высокій изъ куполовъ. Менѣе высокій второй прикрываетъ заднее отдѣленіе передъ хоромъ. Въ единствѣ коринтскаго ордера внутри церкви и портала Лонгена слѣдуетъ Палладіо. Шестнадцать мощно завитыхъ валутокъ, связывающихъ барабанъ съ крышей, придаютъ внѣшности зданія совершенно особый отпечатокъ. Несмотря на всѣ вольности, эта свѣтлая мраморная постройка представляетъ законченное произведеніе искусства. Въ позднѣйшихъ церковныхъ постройкахъ Лонгена вліяніе Палладіо не такъ замѣтно. Однакоже фасадъ его церкви Оспедалетто 1674 г., обнаруживающій чрезмѣрное богатство пластическихъ архитектурныхъ формъ, слова отстроено въ два этажа. Столбамъ нижняго этажа, расширяющимся вверху наподобіе герма и украшеннымъ здѣсь звѣринными мордами, соответствуютъ атланты верхняго этажа въ видѣ человѣческихъ фигуръ, несущихъ верхнюю тяжесть. Но главные дворцы Лонгена еще непосредственно

примыкають, хотя и съ отступленіями въ отдѣльныхъ формахъ, къ библиотекѣ Джакомо Сансовино (стр. 75). Его палаццо Пезаро (около 1650 г.) имѣетъ надъ нижнимъ этажемъ, отдѣленнымъ въ рустикъ изъ выложенныхъ плитъ, два верхніе этажа со стѣнами, сплошь замѣненными колоннами, арочными окнами и балюстрадами. Сами полукруглые своды опираются на маленькія колонны, а въ паузахъ развѣтывается богатая жизнь пластики. Въ его палаццо Реццонико (1680) даже нижній этажъ, облицованный въ рустикъ, украшенъ колоннами дорическаго ордена.

Къ Лонгена примкнулъ его болѣе молодой соперникъ Джузеппе Сарди или Сальви (около 1630—1699 гг.), снабдившій въ 1689 г. церковь Санта Марія дельи Скальци Лонгена, задуманную еще Палладіо, ея роскошнымъ двухъ-этажнымъ съ фронтономъ фасадомъ, состоящимъ изъ стѣнныхъ нишъ, коринтскихъ двойныхъ колоннъ и стѣнныхъ цоколей, украшенныхъ на манеръ столлярной работы. Но высшій пунктъ преувеличенія былъ достигнутъ этимъ стилемъ въ лицевой сторонѣ церкви Монсея (1648) Алессандро Тремилльона (Тремиллоне), на которой колонны нижняго этажа по Делорму щеголяютъ своимъ убранствомъ рустики, а пилястры верхняго этажа прерваны мощнымъ полукружіемъ, дверные наличники котораго украшены саркофагами. Пышныя разметанныя лѣбныя украшенія застилають все архитектурныя формы.

Свѣтскія постройки послѣдователей Лонгена вскорѣ стали болѣе схематическими и сухими. Впрочемъ, таможня Джузеппе Бенони (Догана, 1678—1681), треугольная въ рустикъ аркада съ барочной башней, заслуживаетъ упоминанія уже по смѣлости, съ какою она расположилась у подножія церкви Салюте передъ входомъ въ Канале Гранде.

Въ противоположность Венеціи Генуя осталась, какъ и была, городомъ великолѣпныхъ колоннадъ, окружающихъ дворы, и эффектно расположенныхъ по склонамъ мѣстности дворовъ. За „Віа нуова“ (стр. 75) послѣдовала „Віа нуовиссима“, а за ней „Віа Бальби“, на которой богатая фамилія Бальби въ началѣ XVII вѣка воздвигала свои пышные дворцы. Но вслѣдъ за такими архитекторами, какъ Галеаццо Алесси и Рокко Лураго, является флорентинецъ Бартоломмео Біанко (1604—1656), ставшій главнымъ генуэзскимъ архитекторомъ XVII вѣка. Барокко въ смыслѣ римской тяжеловѣсности и рѣзкихъ выступовъ было чуждо и ему, но онъ съ большимъ вкусомъ пользовался тонко прочувствованными вольностями Буонталенти (стр. 52), строго держась общаго впечатлѣнія. Его дворы, обнесенные колоннами, отличаются несравненнымъ великолѣпіемъ. Фасады его хороши и величавы въ своихъ очертаніяхъ, но лишены украшеній. Этажи раздѣлены мощными поясами и расчленены обыкновенно лишь оконными отверстіями, съ балконными перилами. Главное произведеніе Біанко въ этомъ направленіи — великолѣпный палаццо Бальби Сенарега, который отличается простой красотой и отличнымъ распредѣленіемъ колоннъ во внутреннихъ помѣщеніяхъ. Еще болѣе богатое и праздничное впечатлѣніе производитъ дворецъ Дураццо Паллавичини (бывшій Бальби). Въ особенности сѣни съ тосканскими колончатými арками и пышныя колоннады того же ордена,

окружающія великолѣпный дворъ, придаютъ ему грандіозно-величавый характеръ. Извѣстное сооруженіе съ лѣстницей принадлежитъ, однако, уже XVIII столѣтію. Но всѣ дворцы этого рода превосходитъ университетъ Біанко, бывшая коллегія іезуитовъ. Уже фасадъ съ его художественно обрамленными окнами представляется болѣе богатымъ. Дворъ въ два этажа (рис. на стр. 279), связанный лѣстницами, въ высшей степени красивъ своимъ живописнымъ расположеніемъ и архитектуроникой. Двойныя колонны аркады дѣлаютъ болѣе рѣзкимъ и яснымъ расчлененіе пространства. Тосканскимъ парнымъ колоннамъ нижняго этажа соответствуютъ іоническія съ угловыми волютами въ верхнемъ. Лѣстница, идущая на заднемъ планѣ, ведетъ вверхъ и наружу. Все, что генуэзское дворцовое искусство даетъ въ смыслѣ красивыхъ просвѣтовъ, является здѣсь совершеннымъ по своей законченности.

Что Генуя и въ церковной архитектурѣ почти одна во всей Италіи осталась вѣрной колоннамъ, — мы уже видѣли (стр. 80). Въ половинѣ XVII столѣтія она также вернулась къ центральной постройкѣ, какъ показываютъ церкви Сант' Антонио Абате и Санта Марія ди Римедіо.

Болѣе значительныя верхнеитальянскія центральныя церкви этого вѣка — Сант' Алессандро въ Миланѣ Лоренцо Бинаго (1602), позднѣйшая внѣшность которой въ стилѣ высокаго барокко ничуть не вредитъ величавости внутренняго помѣщенія, и новый соборъ въ Брешии Джованни Лантана (съ 1604 г.), одно изъ чистѣйшихъ и благороднѣйшихъ зданій этого столѣтія. Къ числу самыхъ роскошныхъ верхнеитальянскихъ дворцовыхъ построекъ этой эпохи принадлежитъ и палаццо ди Брера въ Миланѣ, выполненный въ 1651 г. по планамъ Франческо Марія Риккони. Его дворъ, окруженный аркадами на двойныхъ колоннахъ, представляетъ удачное сочетаніе римской грузности съ генуэзской легкостью.

Истина, что и въ XVII столѣтіи въ Италіи не было недостатка въ архитекторахъ самостоятельнаго творчества, сообщавшихъ постройкамъ каждаго города, куда бы ни забросила ихъ судьба, свой особенный отпечатокъ. Поэтому именно итальянское зодчество продолжало еще оказывать вліяніе на далекое разстояніе.

2. Итальянское ваяніе XVII столѣтія.

Поворотъ отъ чуждаго природѣ, неосмысленнаго примѣненія традиціонныхъ формулъ къ новому наблюденію природы и болѣе серьезному пониманію сущности старыхъ великихъ мастеровъ ранѣе всего совершился въ итальянской живописи, новымъ рассадникомъ которой явилась такъ называемая академія Карраччи въ Болоннѣ, а не въ ваяніи, которое еще въ концѣ XVI столѣтія обладало современникомъ Карраччи, такимъ крупнымъ представителемъ болѣе стараго направленія, какъ Джованни да Болонья (стр. 60). Далѣе, въ живописи, какъ увидимъ, яснѣе, чѣмъ въ ваяніи, проявилось новое натуралистическое направленіе наряду съ новымъ академическимъ. Но въ ваяніи оба направленія рѣшительнѣе, чѣмъ въ живописи, были подхвачены, связаны и увлечены великимъ теченіемъ барокко, мощный потокъ котораго такъ равномерно увлекалъ

за собой архитектуру, ваяніе, живопись и орнаментальное искусство, что ни одно изъ нихъ не рѣшалось выступить безъ связи съ другими.

Ваянія, именно безъ связи его съ архитектурнымъ пространствомъ, въ XVII столѣтіи больше не было. Водоемы на площадяхъ, гробницы и алтари въ церквахъ находились въ неразрывной связи съ окружающей ихъ архитектурной; въ то же время все болѣе и болѣе стирались границы между задачами ваянія и живописи. То, чего живопись достигла въ выраженіи внутренней и внѣшней силы чувства, развѣвающихся одеждъ, волнующихся очертаній, даже сильныхъ красочныхъ и свѣтовыхъ эффе́ктовъ, — все это теперь считала своимъ достояніемъ и свободная круглая пластика; а рельефъ, исполнявшійся уже Гиберти (т. II, стр. 731), согласно правиламъ живописи, окончательно превратился въ нѣчто въ родѣ заледѣвшей живописи. Переднія фигуры стремятся не только къ полной пластической округлости, но и выходятъ за предѣлы



Стефано Мадерно. Иованнѣ лежащей съ Цецилія въ Санта Чечилія въ Римѣ.
По фотогр. бр. Аллиари во Флоренціи.

обрамленій по примѣру позднѣйшихъ произведеній Донателло (т. II, стр. 734). Облака и занавѣси играютъ въ скульптурныхъ произведеніяхъ почти ту же роль, что въ живописи, и цѣлыя алтарныя ниши украшаются скульптурными изображеніями и кажутся пластически выполненными картинами.

Понятіе пластическаго покоя было совершенно чуждо итальянской скульптурѣ этого вѣка. Спокойно стоящія рядомъ фигуры не были терпимы. Даже аллегорическія фигуры ставились въ живыя, часто драматическія отношенія другъ къ другу; и не только въ позахъ, часто плохо вязавшихся съ расположеніемъ одеждъ, но и въ игрѣ лицъ старались выразить жизнь и страсть. Но тотъ здоровый натурализмъ языка формъ, который составляетъ основу такой возбужденности, хотя и былъ повсюду цѣлью стремленій, однако въ большинствѣ случаевъ непроизвольно переходилъ въ болѣе или менѣе высокопарный способъ выраженія новаго стиля. И теперь искусство ваянія, сущность котораго основывается на непосредственномъ наблюденіи, всѣхъ долѣе оставалось вѣрнымъ безыскусственности природы.

При всемъ томъ наше время ничуть не относится къ характернымъ твореніямъ скульптуры этого стиля такъ отрицательно, какъ относились къ нимъ еще Якобъ Буркхардтъ и Вильгельмъ Любке. Великая художественная личность